Galienne şi Pierre Francastel

portretul

Editura Meridiane

Pe coperta I:
ALBRECHT DÜRER
Portretul lui Oswolt Krel (fragment)
1499, ulei pe lemn.
Alte Pinakothek, München
(Foto PREISS & CO., Ismaning)

Galienne şi Pierre Francastel

portretul

50 de secole
de umanism în pictură

Traducere şi prefaţă de
MARCEL PETRIŞOR

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1973

Galienne et Pierre Francastel
LE PORTRAIT
© Librairie Hachette, 1969

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

PREFAȚĂ

Galienne și Pierre Francastel își scriu cartea mărturisind că gîndul lor a fost acela de a prezenta „nu atît întreaga istorie a portretului — în care ar risca să se dilueze semnificația ansamblului — cît pe cea a portretului ca gen“.

Teoria veche, prin care portretul e definit ca „o imagine a unei persoane, făcută cu ajutorul uneia dintre artele desenului“, nu îi satisface pe autori. Nesatisfăcuți însă întru totul nici de definiția mai modernă, dată de Encyclopaedia britanica, *potrivit căreia „portretul e o prezentare a unor aspecte ale unei anumite făpturi omenești, văzută de un altul“, definiție „care omite tot ceea ce se strecoară în portretul modern ca mișcare și diversitate“, Galienne și Pierre Francastel încearcă să formuleze o teorie proprie a portretului, pe care îl urmăresc extrem de atent în toate fazele sale. Mai exact, studiul are ca punct de plecare nu atît o anumită definiție, cît ideea că pentru a vorbi de portret, sau mai degrabă de portret ca gen, este necesar a se vedea cum s-a determinat această categorie, sub ce anume impulsuri s-a creat ea, cum s-a emancipat și care i-au fost caracteristicile în diversele epoci istorice, cu alte cuvinte fenomenologia nu atît a unui gen de artă cît a devenirii sale.*

Prin aceasta se vădește însă în parte și formațiunea estetică a celor doi cercetători care, după cum se știe, se desprind din școala fenomenologică, nu însă pentru a forma un curent sau grup aparte ci (mai ales în acest studiu despre portret) pentru a completa punctul de vedere fenomenologic cu cîteva necesare reflecții de ordin istoric, sociologic și chiar moral (acestea aparținînd mai ales, în partea finală, lui Pierre Francastel).

Portretul ca gen artistic se bazează pe nevoia puternică a omului de a fixa într-un fel oarecare imaginea pe care singur și-o face despre sine sau despre un altul, sau pe care altul și-o face despre sine, nevoie străveche, a cărei dezvoltare va cunoaște aceleași faze ca și istoria umanității. În momentul cînd omul se va vedea clar pe sine, clar se va reda pe sine și în imagine. Cu aceasta, stîrnind însă mînia *divintății, el ori va continua, din orgoliu, lupta cu zeii, exacerbînd reprezentarea propriului său chip, ori, dimpotrivă, spre potolirea lor, o va eclipsa într-un fel oarecare, pînă la a o face chiar să dispară cu totul. Revenind apoi din nou la sine, se va întreba dacă este într-adevăr așa cum se vede el sau dacă nu este și altcumva. Cel de lîngă el consultat, îl va aproba sau nu, punctul acestuia de vedere instituindu-se astfel nu numai în istorie ci și în artă. Cu alte cuvinte, imaginea personală, realizată în autoportret, prin aplicarea modului celuilalt de a o vedea sau a modului ei de reflectare în altul, se va transforma în portret. Pe această altercație între euri se bazează întreaga dialectică a devenirii portretului, pe care caută să o cuprindă cei doi cercetători.*

În primele faze ale constituirii genului, ei observă asocierea dintre ideea de reprezentare a chipului omenesc și cea de perpetuare a acestuia în veșnicie prin simpla reproducere într-o materie cu funcții magice. Din această asociere rezultă forța de propulsare a insului în eternitate prin imagine (arta egipteană, cea din valea Eufratului, din Creta, etruscă etc.) iar odată cu aceasta portretul individual. E adevărat că arta portretului, inițial, e legată de o anume categorie istorică, dar în fenomenologia procesului acest lucru are altă semnificație decît cea estetică. Estetic se reține doar momentul apariției sale ca individuație, ca gen manifestîndu-se, după opinia lui G. Francastel, sub influența stilului greco-roman, care se baza și el pe o anumită concepție despre lume și viață. Ideea de gen artistic, pentru portret, este considerată de G. Francastel ca o categorie care a apărut în lumea greco-romană datorită faptului că, în concepția acesteia, omul devine măsură a tuturor lucrurilor, iar chipul său un anumit etalon.

Aici însă ar fi de discutat o chestiune privind filozofia culturii. În epoca greacă omul ajunge într-adevăr la conștiința unei foarte înalte abstracții și chiar la instituirea sa ca etalon de măsură, dar în același timp se naște în el și o uriașă pornire de a se conserva ca individ, cu toate trăsăturile sale specifice. Or un chip nu poate deveni etalon purtînd marca individului. Rezultă atunci ori că paradoxul nu se rezolvă și portretul nu apare, ori că paradoxul se rezolvă făcînd totuși într-un fel posibilă și apariția portretului. De fapt, istoric, lucrurile s-au petrecut în felul următor: paradoxul s-a rezolvat în transcendent prin apariția creștinismului, iar odată cu apariția creștinismului apare și portretul ca gen, redînd chipul celor ce practică această religie. Odată instituit, și chiar în pofida ideilor restrictive de mai tîrziu, apărute în cadrul aceleiași religii, portretul ca gen continuă să existe, dacă nu din rațiuni teoretico-dogmatice, din rațiuni istorice.

Modalitățile de subtilă imixtiune a laicului în religie determină, după G. Francastel, demersul portretiștilor din *secolele XIV și XV, după care, odată cu puternica afirmare rinascentistă din secolul al XVI-lea, cînd sînt reluate rațiunile estetice ale antichității, portretul își cîștigă o tot mai mare independență, dezvoltîndu-se proporțional cu gradul de manifestare a antropocentrismului. Voindu-se stăpîn pe sine și pe universul în care se află, omul va lua și în portret înfățișările ce se vor potrivi cel mai bine unei atari conștiințe. Și aici G. Francastel analizează rinascentismul din punct de vedere al consecințelor sale estetice, apariția și semnificația manierismului.*

Chestiunile de tehnică sînt discutate mai susținut numai cu privire la secolele XVII și XVIII, cînd necesitatea acesteia se impune în funcție de cele mai îndrăznețe încercări de pătrundere în sine ale omului. Interesanta legătură pe care o face autoarea în acest sens, denotă subtilitatea gîndirii ei, căreia nu-i scapă ideea, extrem de heideggeriană dealtfel, că tehnica, mijlocind accesul spre esențe, le deformează structurile. Pornind de la gîndul de a pătrunde cît mai adînc în viața interioară a individului, artistul recurge la inovație tehnică. Aceasta, scăpîndu-i de sub control, va duce chiar la spulberarea obiectului său de cercetare. Pradă unei demiurgice intenționalități, el se va impune tot mai mult pe sine, refuzînd să mai caute, și în artă, modele, în locul acestora propunîndu-și-le pe ale sale.

Acestea însă, lipsite de o esențialitate obiectivă, pe care omul, și mai ales artistul, o anulaseră tocmai prin dorința lor, se vor spulbera încetul cu încetul în universul înconjurător, reducîndu-se, ontologic, la aceeași unitate, între chipul omului și cel al lucrurilor dispărînd orice deosebire. Ideea — dezvoltată de Pierre Francastel în ultimul capitol al cărții, după ce, în capitolele precedente, Galienne Francastel urmărește fenomenologia portretului ca gen — că portretul implică o reflecție asupra situației omului în societate și nu asupra poziției unui artist în raport cu universul, ni se pare a fi una dintre replicile teoretice de cel mai mare bun simț estetic care se poate da unora dintre orientările plastice contemporane ce manifestă aceleași tendințe de exacerbare a insului și de reducție ontologică a sa la nivelul obiectelor din mediul înconjurător.

Analiza generatoare de semne produse de reprezentările subiectului, fără o realitate obiectivă — ca să nu spunem ontologică — la bază, duce neapărat la catastrofale deformări subiective, acestea avînd o pseudo-realitate și existînd numai prin fluctuațiile capricioase ale unui eu dezordonat. Or valorile care decurg din analize matematice ale fenomenelor, fie acestea fizice sau artistico-spirituale, nu pot fi decît de aceeași natură cu cele ale seriilor sau ale ansamblurilor, din care a dispărut orice urmă de diferență specifică și de gen proxim. E îmbucurător însă că un estetician și-a dat seama de acest lucru.

MARCEL PETRIȘOR

INTRODUCERE

Ieri încă, problema părea foarte simplă: portretul era „imaginea unei persoane, făcută cu ajutorul uneia dintre artele desenului", cum spunea, fără cea mai mică şovăială, Littré, grijuliu doar să-şi ilustreze definiţia prin diferite exemple ale întrebuinţării cuvîntului, pe care, într-adevăr, le găsea fără dificultate şi în mare număr în tot trecutul, pînă la începutul secolului al XVII-lea.

Azi, după experienţele impresioniştilor, cubiştilor, foviştilor, abstracţioniştilor, această definiţie nu mai corespunde decît unei părţi foarte restrînse a vechiului conţinut al cuvîntului. Deja dicţionare mai recente caută să îmbogăţească definiţia cu nuanţe şi rectificări. „Portretul — citim în *Encyclopaedia britanica* — e prezentarea unor aspecte ale unei anumite făpturi omeneşti, văzută de altul". În această formulare nu mai este vorba de o imagine fidelă, ci numai de înfăţişarea anumitor aspecte, supuse şi acestea rezervei că sînt în viziunea unui altuia, despre care gîndim, îndată, că ar putea fi şi subiectivă.

Chiar astfel corectată, această definiţie nu ne satisface. Ea omite tot ceea ce se strecoară în portretul modern ca mişcare şi diversitate, trecînd sub tăcere toată gama sensurilor aditive de care cuvîntul şi lucrul s-au încărcat în decursul vremii. Căci e sigur că, dacă într-un răstimp care mai poate fi cuprins încă de amintirile noastre vii, s-a trecut de la o noţiune a portretului — imagine fidelă a „modelului" său —, la cea a unui ansamblu de semne, prin mijlocirea căruia fiecare, pictor sau spectator, reconstituie după plac imaginea unei persoane foarte vag determinată, nu avem nici un motiv să credem că noţiunea de portret nu a suferit variaţii de sens şi în alte vremi sau că nu s-a mai schimbat, aşa cum s-a întîmplat chiar sub ochii noştri.

Istoricii viitorului vor avea mari dificultăţi cînd vor încerca să detecteze „portretele" făcute în zilele noastre. În momentul cînd scriem, un pictor cunoscut expune într-o galerie pariziană o serie de „portrete ale bunicului".

Ştim că sînt portrete pentru că ne-a spus-o el şi pentru că ni le-a explicat, de altminteri, în catalogul său. „Nici lucrurile şi nici oamenii, afirmă el, nu se cunosc, ci *se recunosc*... Nici o persoană nu este fixă... Trebuie să admitem acţiunea spectatorului asupra picturii ca şi acţiunea pictorului asupra lucrului imaginat, sau a privitorului asupra lucrului privit... Cu timpul va putea şi el (acest privitor)... dacă am reuşit să-i comunic obsesia, să vadă pretutindeni portrete... În lichenii de pe pereţi, în pietrişul aleilor, în hăţişul crengilor, pe lespezile cafenelelor... Şi poate, cu timpul, va şti, fără să fi fost înzestrat în mod deosebit, să facă şi el portretul bunicului. Nu va trebui să picteze. Îi va fi de ajuns doar să-l *recunoască*".

Asistăm, deci, cu Prassinos, la negarea completă a oricărui raport obiectiv între model şi portret. Ba mai mult chiar, la negarea necesităţii actului însuşi de a picta. Altfel spus, la dispariţia oricărei materii pozitive. Aceasta în ceea ce priveşte prezentul.

În ceea ce priveşte trecutul, această materie există, credem noi. Totuşi munca cercetătorului nu-i mai puţin anevoioasă iar motivele care o fac dificilă nu se deosebesc chiar atît de mult prin natura lor de cele care îi pun în încurcătură astăzi pe critici. E vorba tot de o *supraîncărcare a sensurilor*, cu deosebirea totuşi că azi ele trebuie căutate în afara imaginii, în conştiinţa şi sensibilitatea subiectivă a fiecărui spectator şi artist, în timp ce, în anumite epoci din trecut, aceste sensuri pot fi în mod obiectiv descoperite în faţa imaginii însăşi sau în contextul său, decorativ, arhitectural, sau chiar politic, religios şi social. Avem, astfel, posibilitatea de a proceda prin confruntarea mai multor planuri.

Dorinţa oamenilor de a se contempla prin intermediul propriei lor imagini este, se pare, una dintre cele mai vechi, iar arta portretului individual se numără printre activităţile artistice cele mai universal întîlnite în toate timpurile. Totuşi, dezvoltarea sa nu este continuă: în ciuda facultăţii sale de a reapare sub diverse forme, ea cunoaşte şi eclipse, care se datorează, fără îndoială, unor obstacole de ordin extraartistic sau chiar extratehnic.

Dar niciunul dintre aceste obstacole nu pare să mai conteze atunci cînd nu mai e vorba de portret ci doar de figura umană luată în sensul ei generic. În orice civilizaţie, oricît de frustă, găsim, încă din cele mai vechi timpuri, figurine sculptate, modelate, gravate în piatră sau pictate pe vreun obiect. Fie că e vorba de delta Eufratului, leagăn al civilizaţiei sumeriene, prima pe care o cunoaştem, sau de valea Nilului, în care urma să se dezvolte civilizaţia egipteană, mica figurină însoţeşte pretutindeni, încă din mileniul al IV-lea, urmele de ceramică şi acumulările de unelte, semnele primelor activităţi ale omului. Chiar abia schiţate, avînd un cap reptiliform, sau braţe terminate în coadă de şarpe şi picioare alcătuind un singur bloc în formă de toc de foarfecă — vezi femeia sumeriană de argilă pictată din Mamarija (muzeul Brooklyn) —, chiar hibride, avînd, ca grupul femeilor modelate din lut din Ur, un cap mai curînd animal decît uman pe un corp tratat în mod naturalist, aceste figurine sînt totuşi recognoscibile, iar intenţia lor de a reprezenta o fiinţă umană e vădită.

Această intenţie devine însă curînd mai ambiţioasă. Ea se extinde de la reprezentarea omului în general, sub aspectul său static, la cea a omului exercitînd o activitate. În prima perioadă a mileniului al IV-lea — numită prima civilizaţie din Nagada, după numele săpăturilor întreprinse în această localitate din Egiptul de Sus şi care corespunde, în Delta Eufratului, civilizaţiei din El-Obeid —, găsim o mică sculptură din argilă reprezentînd nişte navigatori într-o barcă şi o alta înfăţişînd un om care amestecă berea într-o cadă. Mai tîrziu, în mileniul al III-lea, reliefurile de pe mormintele egiptene desfăşoară tablouri complete din viaţa ţăranilor, lăsîndu-ne să observăm modul în care se efectuau muncile agricole. Condiţiile necesare existenţei portretului par atunci reunite: simţ ascuţit al observaţiei, mijloace tehnice de transpunere, interes pentru ceea ce este temporal şi trecător. În ce moment, totuşi, şi sub ce formă se manifestă el ca atare? Toate aceste figurine de bărbaţi şi de femei — fie că e vorba de Ur sau de civilizaţia din Badari şi din Nagada din Egiptul de Sus, sau de altele, a căror constanţă şi abundenţă sînt surprinzătoare în mileniul al III-lea în cazul tuturor începuturilor de civilizaţie, pe toate punctele globului — nu sînt portrete, chiar cînd prezintă capete omeneşti. Ele ascultă de o convenţie care poate fi diferită de la un loc la altul, de la o epocă la alta, dar care, pe un teritoriu dat, le supune unei uniformităţi stereotipice excluzînd orice idee de portret. Putem considera în cele din urmă că portretele cele mai indiscutabile sînt obiectele produse de omul neolitic din Jericho; acesta folosea craniul unui mort, acoperindu-l cu un fel de ipsos pe care reproducea, printr-un desen care rămîne obscur, trăsăturile straniu de veridice ale defunctului. Dar această practică este un fapt izolat şi nu se regăseşte, *mutatis mutandis*, decît, sărind peste milenii, în folosirea măştii mortuare romane mulate pe faţa defunctului înainte de punerea lui în mormînt, sau la indigenii din Mexic şi Pacific.

Totuşi, în acest al treilea mileniu, care a văzut înflorind pe mormintele egiptene reliefuri reprezentînd activităţi din viaţa cotidiană, întîlnim anumite obiecte decorate, care, aparţinînd cîndva unor persoane anume, ne fac să credem că reproduc trăsăturile proprietarilor lor zugrăviţi în decorul lor familiar. Una din aceste palete pe care se pregătea fardul pentru ochi — din şist sculptat în relief pe ambele feţe şi datînd cu aproximaţie din anul 2950 î.e.n. — poartă, înscris între două capete ale zeiţei Hator, numele proprietarului său: regele Narmer (rege mai mult sau mai puţin legendar din prima dinastie a Vechiului Imperiu). Regele e reprezentat de două ori: pe avers, purtînd coroana Egiptului de Jos și biruindu-și dușmanii, și pe revers, purtînd coroana Egiptului de Sus și pregătindu-se să-și ucidă cu măciuca adversarul doborît la pămînt și pe care l-a prins de păr. Sîntem deci în prezența unei imagini care, fără discuție, vrea să desemneze o persoană precisă și identificabilă — regele Narmer. Este totuși acesta un portret? Cu excepția coroanei care, împreună cu statura dominatoare a personajului, ne arată că e vorba de un rege, acest războinic se prezintă sub aceleași trăsături schematice ca și figurile care-l însoțesc. El nu-i deci decît un semn. Un semn care înseamnă: faraon. Și va trece în posteritate ca semn, de vreme ce gestul său va da naștere unui canon care va fi urmat în executarea unei întregi serii de *Faraoni biruitori*. Cel mult putem vedea pe dubla imagine a paletei că inamicul doborît e de altă *rasă* decît regele și luptătorii săi. Astfel, avem aproape de a face cu un portret, dar nu cu unul adevărat încă, pentru că nu-i suficient să identifici personajul reprezentat pentru a putea vorbi de portret.

În schimb, se pare că se poate uneori vorbi de portret în legătură cu anumite personaje rămase anonime. E cazul unui grup de statuete, probabil votive, care provin din templul lui Abu din Tell Asmar (Sumerul de Nord, în jurul anului 2600 î.e.n.), sau de o statuetă care, de dată ceva mai recentă, s-a păstrat la Ur: fețele sînt variate și individualizate cu o îndrăzneală frizînd caricatura, și care trădează, vizibil, efortul de a reproduce trăsăturile unui model viu.

Astfel, condiția ideală pentru ca un portret să existe pare a consta în îmbinarea acestor două elemente: trăsături individualizate și posibilitatea de a identifica modelul. Și putem chiar da exemple de acest tip de statui tot din mileniul al III-lea, cînd, fără îndoială, tendința de portretizare plutește în aer. Provenind din Mari, avanpostul extrem-occidental al celei mai autentice civilizații sumeriene, statueta de alabastru a intendentului Ebih-il (Luvru), ca și cea a unei femei care conduce corurile din templu — cîntăreața Ur-Nanshe (muzeul din Damasc) — răspund acestor exigențe. Dar și aici mai survine o dificultate. Știm că la Sumer, piatra, material rar și important, era rezervată doar templelor, și că două feluri de statui erau făcute din acest material prețios: cea a divinității și cea a adoratorului său. Or, singura destinație oficială a adoratorului (singurul dintre cei doi care putea fi obiectul unui portret) era de a simboliza adorația perpetuă a omului în fața dumnezeului său, pentru a întreține extazul permanent, necesar menținerii unor bune raporturi între lumea umană și cea divină. Această necesitate a adorației justifică deci un portret personal, spre satisfacția celui care-și plătea foarte scump statuia, dacă ținem seama de penuria materialelor. Totuși e evident că anumite convenții constrîngătoare decurgeau din însăși funcția acestor statui de adoratori, limitînd într-o mare măsură libera transpunere a trăsăturilor individuale ale comanditarului. Atitudinea, de exemplu, era impusă şi aceeaşi pentru toate. Faţa însăşi nu scăpa de aceste constrîngeri. Ochii larg deschişi exprimau, se pare, extazul, fără de care justificarea portretului n-ar mai fi existat. De aceea ochii erau totdeauna foarte mari, oricare ar fi fost modelul real, ceea ce dă acel aer de familie tuturor statuilor sumeriene.

Dacă, pentru Egipt, problema convenţiei constrîngătoare nu se pune în termeni de extaz obligatoriu, ea se pune totuși în legătură cu efigia imperială. Încă de la întemeierea primelor dinastii ale Vechiului Imperiu, faraonii au cerut să fie reprezentați prin statui și prin basoreliefuri. Încă din această vreme concepția regelui-zeu juca un rol capital în toate manifestările vieţii ţării. Statuile regale se înălţau în temple, și pare sigur că trăsăturile faraonului, aşa cum apăreau pe efigii, corespundeau mai puţin realităţii modelului viu cît reprezentării pe care egipteanul și-o făcea despre cum *trebuie să fie* un rege de esență divină. Această ambivalență va dura peste milenii, în toate civilizațiile care gravitează în jurul noţiunii de Împărat sacru. O vom regăsi atît în Bizanţul creștin cît și în istoria occidentului, atîta vreme cît efigia imperială își va păstra caracterul de *eficacitate* reală.

Astfel, după gradul de exigenţă faţă de ideea de particular, pe care o legăm de noţiunea de portret, putem găsi exemple de portret încă din timpurile cele mai vechi, sau îi putem nega existența pînă la apariţia genului realist, specific epocilor mai recente. Dacă ne menţinem la definiţia care vede în portret imaginea fidelă a modelului, e limpede că va trebui să eliminăm toate reprezentările omenești de care se leagă un sens extra-personal, adică majoritatea lor. Dacă reținem formula care vorbește de „unele aspecte“, cîmpul nostru de investigaţie va fi mult mai vast. Dacă adăugăm, în sfîrșit, și pe cea a interpretării subiective, va fi nelimitat, adică inexplorabil. Se pare, în acest caz, că am putea delimita acest cîmp prea vast, nereţinînd decît acele opere în care există, din partea artistului, *intenția* portretului și, din partea „modelului“, consimțămînt sau posibilitatea consimțămîntului. Este eliminat astfel considerentul unic al portretului istoric și imaginar, care constituie un capitol aparte în storia activităților artistice. Vom încerca deci să *recunoaștem*, după expresia lui Prassinos, intenția de portret, și să o extragem, ca să spunem așa, din toate celelalte considerente care au contribuit la elaborarea imaginii.

Vom încerca, dealtminteri, să prezentăm aici nu atît întreaga istorie a portretului — în care ar risca să se dilueze semnificația ansamblului — cît pe cea a *portretului ca gen*: modul cum s-a constituit și sub ce impulsuri; cum s-a emancipat și care-i sînt caracteristicile specifice în diferitele epoci; care-i sînt, mai ales, raporturile cu civilizațiile în sînul cărora apare.

Pentru a pune problema începînd cu civilizațiile vechi, am vorbit mai ales de sculptură, deoarece relativa abundență, în ceea ce privește această tehnică, a documentelor datînd din timpuri străvechi, ne permite să abordăm mai ușor problema și să facem comparații pe care raritatea operelor pictate nu le-ar fi îngăduit. Subiectul nostru se va limita însă la portretul pictat, și nu vom invoca celelalte tehnici decît în mod subsidiar, cu titlu de referință.

I. NAŞTEREA PORTRETULUI: CIVILIZAŢIILE VECHI

EGIPTUL

Natura faraonului impune portretul

Vechile civilizaţii ne-au lăsat despre ele o imagine falsificată de gradul mai mic sau mai mare de conservare a vestigiilor lor. Cele mai solide au dăinuit; cele mai fragile au dispărut. Cunoaştem deci mai bine sculptura decît pictura civilizaţiilor vechi, şi sîntem adesea în stare să reconstituim planul unui edificiu chiar atunci cînd ignorăm totul despre decoraţia lui. Trebuie să tragem oare de aici concluzia că, în majoritatea civilizaţiilor vechi, portretul a fost exprimat aproape numai prin sculptură? Sîntem, dimpotrivă, departe de o asemenea certitudine, deşi această ipoteză rămîne posibilă, pictura pretinzînd din partea spiritului omenesc un nivel de abstracţie mai ridicat. Totuşi, în ceea ce priveşte începuturile istoriei, distrugerea operelor picturale este atît de frecventă încît, pentru a ne face o idee despre arta din această epocă, sîntem obligaţi să ne referim la operele realizate din materiale care le-au permis să subziste, chiar dacă această referire este indirectă.

Trebuie să ne întemeiem, deci, încă o dată, pe exemplul sculpturii, pentru a surprinde modul în care, diferenţiindu-se de ideogramă, portretul, în sensul restrîns al termenului, apare în Egipt.

Credinţele egiptene cereau o aşezare specială a mormîntului, care juca un rol esenţial în viaţa postumă, la care defunctul ajungea după înviere. Expusă în *serdab* (camera cu statui), în interiorul mormîntului, efigia defunctului, stăpîn al mormîntului, urma să primească, după moartea terestră, ceea ce egiptenii numeau *Ka*-ul său, adică *sufletul său nemuritor* sau *dublul*. Această practică a salvat de la distrugere un domeniu considerabil al artei egiptene, şi mai ales o mare parte a artei sale funerare, căci mormintele erau făcute pentru a rezista acţiunii timpului, dat fiind că modalităţile de viaţă ale defunctului în veşnicie depindeau de menţinerea imaginii sale pe pămînt. Ar trebui aşadar să ne aşteptăm la o recoltă uşoară şi nesperată: în fiecare mormînt, un portret al celui care-l ocupă. Constatăm însă repede că lucrurile nu stau chiar aşa în realitate. Cu excepţia unor realizări excepţionale — făcute sub ce secret impuls? —, statuile şi reliefurile din perioadele cele mai vechi nu prezintă, în general, nici una din caracteristicile portretului. Aspiraţia la viaţa veşnică cerea ca imaginea defunctului să fie ideală şi în afara oricărei caracteristici temporale. S-au constituit astfel foarte curînd canoane, care ni-l arată în mod invariabil pe defunct fie aşezat în faţa unei mese cu ofrande, în ceea ce noi numim „scena mesei“, fie în drum spre veşnicie, scenă care se plasează totdeauna pe uşa falsă care închide la apus capela funerară a mormîntului. Proporţiile date corpului, vîrsta, înfăţişarea, atitudinea sînt supuse unor reguli riguroase: ne aflăm deci în prezenţa unor ideograme şi nu a unor portrete.

Existenţa, excepţională, a cîtorva adevărate portrete contemporane ne arată, totuşi, că artiştii posedau tehnica necesară producerii lor, şi că erau întrunite toate condiţiile obiective pentru ca tendinţa spre portret, pe care o întîlnim pretutindeni în Egipt în mileniul al III-lea, să ducă la apariţia unui gen.

Cea de-a treia dinastie a faraonilor egipteni domneşte conform principiului că regele este de esenţă divină, avînd misiunea să menţină armonia în universul cosmic şi să vegheze ca Ordinea să nu fie tulburată de Haosul primitiv. Altfel spus, fiindcă în raportul dintre lumea de aici şi cea de dincolo, lumea pămîntească reprezenta elementul haotic, prin funcţia sa de rege el era menit să menţină ordinea terestră, iar preocupările sale erau legate mai ales de Pămînt. Astfel încît, la moartea unui faraon, cea mai bună continuare a vieţii acestuia în eternitate nu putea fi concepută încă decît tot în condiţiile în care se desfăşurase viaţa sa terestră. Mormîntul său, închis într-un monument care dă, în exterior, măsura puterii sale, reproduce, în interior, palatul care i-a servit în viaţă drept reşedinţă obişnuită. Piramida lui Djeser, fondatorul celei de-a III-a dinastii, e construită pe o bază dreptunghiulară (de unde şi numele ei de *falsă piramidă*), pentru că, fără îndoială, constituind replica reşedinţei de la Memfis, trebuia să adopte proporţiile pe care le avea acest palat. Camerele în anfiladă ale acestuia, holul de intrare, sala tronului, pavilionul pentru serbări şi chiar edificiile sale administrative sînt reproduse în mormînt pentru ca suveranul să poată avea curtea sa şi în viaţa de dincolo. Şi pentru că această curte nu avea să funcţioneze în gol, funcţionarii, demnitarii şi curtenii îşi expuneau în vecinătatea statuii regelui, în propriile lor morminte, statuile lor funerare, pentru ca acestea să fie gata să-l slujească şi să-l adore.

Această stare de lucruri, care trebuia în mod necesar să ducă, într-o zi, la portretul sculptat, şi care efectiv i-a determinat apariţia sub domnia lui Snefru, fondatorul celei de a IV-a dinastii, suferă o modificare sub domniile următoare, concomitent cu noile idei despre natura şi funcţia regelui. Suveranitatea faraonului devenind nelimitată, acesta nu mai este socotit un intermediar de esenţă divină menit să reglementeze raporturile dintre oameni şi zei, ci un zeu.

Aşa-zisa doctrină din Heliopolis, care se afirmă sub domnia celei de a patra dinastii, îl situează pe Atum, *cel care s-a creat pe sine însuşi*, în fruntea zeilor. Atum l-a creat pe Shu, zeul vîntului, și pe Tefnut, soția acestuia, din care s-au născut Gab-pămîntul și Nut-cerul. Aceștia au avut patru copii: pe Osiris, Isis, Set și Neftis.

Faraonul trebuia, după moarte, să se metamorfozeze în Osiris, zeul vegetației, care, mort și înviat, căpăta deplină suveranitate asupra regatului morților. Acum îi devin indiferente înfățișările terestre, a sa și a celorlalți. Mormîntul său nu va mai fi copiat după reședința terestră ci conceput astfel încît să asigure cea mai mare strălucire cu putință cultului ritual care, sub formă de dramă, trebuia să determine în momentul punerii în mormînt, metamorfoza pe care faraonul își întemeiază speranțele într-o viață de dincolo de moarte. Fără a aminti prin nimic de fastul terestru, orientate pe de-a-ntregul spre mitul învierii lui Osiris, imensele piramide din Valea Gizeh sînt mărturia acestei aspirații spre eternitate, desprinsă de tot ce este temporal. Curtea regelui nu-și va mai avea locul în acest nou regat postum. Din ordinul faraonului, toate necropolele particulare se vor conforma de acum înainte unei reglementări riguroase, care nu acordă decît un spațiu foarte redus muritorului de rînd și obiectelor care-l însoțesc. Mormintele nu vor mai reproduce casa celui viu, devenind niște simple *mastabale* plate, așezate în rînduri drepte, în care sarcofagul ocupă tot locul disponibil. Capela funerară și camera cu statui dispar. Li se substituie „un cap de înlocuire“, iar dacă întîlnim printre ele, uneori, cîte un portret, e pentru că, în lipsa unui loc pentru inscripție, este singurul mijloc de a-l identifica pe defunct.

Această uniformizare înlătură orice posibilitate de exaltare a individului. Regele evadează într-o lume numai lui accesibilă; pentru ceilalți, speranța de a continua și în lumea de dincolo o existență axată pe bucuriile terestre pălește într-o comună degradare. Adevăratul simbol al acestei epoci din timpul Vechiului Imperiu este marele Sfinx, care domină tot șirul piramidelor din Gizeh. Este însăși esența non-portretului, deși capul său are, sculptate în piatră, trăsăturile lui Kefren, faraonul care i-a dat numele.

O prea mare preocupare pentru divin dăunează treburilor pămîntești. Obsedați de misterul lui Osiris, faraonii neglijează necesitatea menținerii cotidiene a ordinii pe pămînt. Începînd cu dinastia a V-a, puterea centrală nu mai are forța de a se face ascultată iar demnitarii statului încep din nou să ocupe în viața țării un loc tot mai important. Pămîntul își redobîndește drepturile. Iar mormîntul regal este din nou construit asemeni palatelor terestre, mormintele particulare devenind iarăși locuințe; arta funerară se întoarce la menirea de a crea pentru oameni condițiile necesare unei supraviețuiri cît mai plăcute cu putință, într-o lume de dincolo care o va continua pe cea de aici.

Mormintele devenind iar capele funerare destinate ofrandelor, pereții lor, ca și cei ai camerelor cu statui, reînființate, se acoperă cu reliefuri pictate, în care tradiționala „scenă a mesei“, inițial destul de frustă, se transformă într-un adevărat banchet, cu dansuri și muzică, reunind o mulțime de invitați. Basoreliefurile evocă scene din viața cotidiană — care invadează chiar și templele, aceste locuri de întîlnire dintre zei și rege.

Urmînd unei lungi perioade de opresiune și de supunere, forța maselor a fost mai tare decît puterea regală, și o epocă de tulburări zguduie imperiul, ducîndu-l la fărîmițare. Favorizată de criză, arta, adaptîndu-se, își va înlocui formele vechi cu altele noi. Sub dinastia a VI-a, ultima din timpul Vechiului Imperiu care mai deține încă un simulacru de control asupra întregului teritoriu, obiceiurile funerare înregistrează un fapt cu totul nou: capela cu ofrande dispare. Dispare încrederea în regularitatea serviciilor pe care trebuiau să le asigure preoții și rudele? Există teama de jafuri? Sau, pur și simplu, povara ofrandelor a devenit prea grea pentru supraviețuitorii săraciți? Cert e că morților li s-a dat ceea ce li se datora sub formă de imagini. În ochii egiptenilor acestea erau tot atît de eficace ca și forma materială, dacă erau însoţite de o incantaţie adecvată. Acest obicei, cu incontestabile avantaje, a supravieţuit crizei. În epoca statului reunificat ce poartă numele de Imperiul de Mijloc, basoreliefurile au continuat deci, singure, să asigure serviciul post-mortuar al defunctului (secolul al XXII-lea î.e.n.).

Imperiul de Mijloc e o perioadă de mutaţie ale cărei multiple tentative erau cînd sortite eşecului, cînd unei înfloriri ce urma să se producă într-un viitor relativ îndepărtat. Printre ultimele, trebuie să notăm naşterea picturii murale libere, adică întrebuinţate nu ca înveliş al suportului sculptat sau gravat ci ca mijloc de expresie autonomă. Aflăm o primă manifestare a acesteia la Beni Hasan, unde e însoţită totodată de o tendinţă către reprezentarea *evenimentelor*. Însuşi faptul de a reprezenta astfel acte unice şi deci temporale, denotă abandonarea punctului de vedere tradiţional, după care orice lucru trebuia văzut doar în perspectiva eternităţii. Constatăm astfel încă o dată că reînnoirea tehnicii merge mînă în mînă cu schimbarea radicală a ideilor.

Dar o tehnică nu-i de ajuns să se nască pentru ca să fie general adoptată: sub Imperiul de Mijloc fresca murală alternează cu basorelieful, lăsîndu-i acestuia preponderenţa numerică. Pentru a înflori, ea va avea nevoie de condiţii ce nu vor exista decît în timpul Noului Imperiu, perioadă care, după o nouă criză cînd toate artele sînt în primejdie, începe cu dinastia a XVIII-a.

Noi tehnici în timpul Noului Imperiu

În timpul Noului Imperiu, vechea capitală Memfis a fost abandonată în favoarea Tebei, deoarece noua unificare a Egiptului se datora principilor din Egiptul de Sus. Aici deci trăiesc şi mor de acum înainte demnitarii, funcţionarii, bogătaşii şi notabilii, dintre care preoţii sînt cei mai puternici. Odinioară, mormintele lor se înălţau pe solul mobil din vecinătatea Deltei, ce putuse fi uşor săpat, dar în vremea tulburărilor se încetățenise obiceiul de a le ascunde sub pămînt. În împrejurimile Tebei însă, solul stîncos al muntelui calcaros care mărginește, la est și la vest, valea superioară a Nilului, făcea ca executarea acestor hipogee să meargă încet și anevoie. Pereții lor sgrunțuroși erau, dealtfel, improprii basoreliefului fin care făcuse gloria artiștilor de odinioară și, tot mai des, pentru că totul trebuia terminat repede, în loc să șlefuiască piatra, artiștii au căutat să obțină suprafața netedă de care aveau nevoie acoperind-o cu o tencuială pe care relieful era gravat înainte de a fi pictat.

Datorită prosperității tot mai mari, mormintele se înmulțesc și, sub influența încercărilor din trecut, ideile se schimbă. Faraonul e acum considerat fiu al lui Amon și al unei regine de origine terestră. Pe jumătate om și pe jumătate zeu, el nu se mai poate sustrage legilor pămîntești. Și ca totdeauna, interpretarea naturii faraonului are repercusiuni și asupra structurilor sociale ale statului. Acceptarea laturii sale umane permite unor straturi tot mai largi ale populației să aibă acces la onoruri al căror prim semn este posedarea unei locuințe postume de lux. Artiștii, copleșiți de comenzi, caută să cîștige timp, și vedem astfel foarte bine cum tehnica picturii directe, utilizată rar în timpul Imperiului de Mijloc, ajunge să înlocuiască basorelieful: pictînd direct se suprimă una dintre operații, chiar dacă procedeul cere din partea artistului un efort inventiv neobișnuit. Ca și în era noastră, cînd fresca italiană a înlocuit mozaicul bizantin, din motive asemănătoare de economie de timp și materiale, înlocuirea în mormintele egiptene a basoreliefurilor prin pictura directă a avut aceleași consecințe: s-a născut o artă nouă, mai puțin somptuoasă, mai fragilă, mai vulnerabilă decît cea veche, dar și mai liberă, mai aptă să se răspîndească și să vehiculeze idei care să se opună tradițiilor statornicite.

Datorită supleței noii tehnici, portretul va găsi deci, o dată cu restaurarea Imperiului, condiții favorabile de existență. Grație restaurării ordinii și a unității, seninătatea obișnuită a artei egiptene începe din nou să înlăture neliniștea și tatonările care au marcat sfîrșitul Imperiului de Mijloc. Sub regii tebani, religia oficială îl venerează pe Amon-Ra, soarele atotstăpînitor. Masele populare continuă însă să-l adore pe Osiris, stăpînul regatului celor morți. O întreagă mistică, însoțită de rituri magice, este legată de acest cult, rînduielile mortuare fiind acum mai importante și mai populare ca niciodată. Acestea sînt practicate cu dragoste și cu o grijă deosebită ca nimic să nu le lipsească morților înviați în acea viață de dincolo de mormînt care, concepută după modelul celei terestre, nu trebuia să cunoască decît pacea și bucuria. Imaginea împarte toate aceste binefaceri, și nicăieri nu poate fi întîlnită o artă funerară mai veselă și mai senină decît cea a Egiptului din acest timp. Toate activitățile care, în această viață, sînt o sursă de plăcere sau de belșug, sînt reprezentate cu dragoste pe pereții mormintelor. Defunctul și anturajul său reapar de mai multe ori în aceste scene de viață cotidiană, supli și grațioși, în toată strălucirea tinereții lor. Fără îndoială că e vorba aici de portrete, de vreme ce aceste morminte erau decorate încă din timpul vieții viitorilor lor ocupanți. Nu însă de portrete care să presupună o poză studiată și o reproducere fidelă, redînd trăsăturile întocmai, ci de schițe rapide, trasate de mîna expertă a unui artist care le face cu sutele, dar care știe totuși să surprindă, de fiecare dată, particularitatea de comportament sau de fizionomie care-l deosebea pe un client de celălalt. Dacă, la începutul celei de a XVIII-a dinastii, aceste încercări mai sînt încă supuse unui hieratism voluntar, datorită dorinței de a reveni la stilul unui trecut glorios, spre mijlocul secolului al XV-lea, verva plastică se impune pe măsură ce noua civilizație își afirmă caracterul propriu.

E adevărat însă că trebuie să facem totdeauna o distincție între portretul principal al defunctului, cel ce „semnează“ mormîntul, și numeroasele sale replici, care-l arată în exercițiul funcțiilor sale terestre sau dedîndu-se uneia dintre ocupațiile sale favorite, ca pescuitul sau vînătoarea. Primul rămîne țeapăn și impersonal. Tradiția religioasă și canonul plastic secular își reiau drepturile de îndată ce este vorba de picturi rituale. Concepția *Ka*-ului defunctului nu s-a modificat, și nici acum nu i se atribuie o virtute individuală. E *necesar*, pentru ca puterea imaginii să fie eficace și *reală*, ca acest *Ka* să fie menținut înafara timpului și să se conformeze unui canon ideal. Astfel încît, în mod paradoxal, această imagine detașată, pe care o numim „portret al defunctului“ și care prezidează tradiționalul banchet funerar, este tocmai cea care ne spune cel mai puțin despre personalitatea stăpînului mormîntului. În plină înflorire a stilului grațios, ea rămîne rigidă și schematică în timp ce pe pereții mormîntului se desfășoară scene colective în care același stăpîn al mormîntului, care participă și la acestea, are o înfățișare plină de viață. Ajungem astfel la distincția dintre portretul oficial și „portretul de gen“, care ni se va impune și în alte epoci, cu o motivație deosebită dar cu un rezultat analog.

Portretul reginei

Mormintele de care am vorbit erau morminte particulare. Regii își rezervau încă pentru templele lor funerare încercata și costisitoarea tehnică a basoreliefului în piatră, cedînd totuși atracției portretului personal, magnific reprezentat de cel al reginei Ahmes, din primii ani de domnie a dinastiei a XVIII-a. Ramses II, marele cuceritor din dinastia a XIX-a (1298—1235), contribuie la afirmarea pentru prima oară a reliefului pictat, gravat pe stuc, cînd îi oferă soției sale Nefertari somptuosul mormînt din Valea Reginelor. El socotește, fără îndoială — în cazul său, orice idee de economie trebuie înlăturată —, că această tehnică mai ușoară se potrivește mai bine decît sculptura în piatră folosirii mai suple a acestei picturi (de acoperire), de multă vreme la modă în arta funerară privată.

În acest decor, de o admirabilă perfecțiune, regina apare de mai multe ori: jucînd de una singură un joc asemănător șahului, purtînd ofrande sau adorîndu-i pe zei. Trăsăturile ei rămîn aceleași de la o imagine la alta: gura autoritară cu buzele arcuite într-un discret surîs sceptic, privirea rece și inteligentă, trupul frumos și suplu dar totuși mai masiv și mai matur decît sveltele siluete fragile care populează de obicei pereții mormintelor. Și deși e vorba în acest caz de un portret regal și oficial, multipla sa imagine vădește aceeași economie de mijloace artistice pe care o admirăm la portretele private, executate rapid *a tempera.* În cazul tuturor acestor figuri, pe care conservatorismul modei le îmbracă secol de secol în același costum, cîteva detalii sumar desemnate cu o linie continuă — tăietura ochilor, linia profilului, arcuirea sprîncenelor, curbura nasului și a buzelor —, sînt de ajuns pentru a da feței un caracter foarte personal. Într-un sens, concepția portretului egiptean este mai aproape de gustul nostru actual decît marile perioade ale portretului provenite din Renaștere: reprezentare dintr-o perspectivă multiplă a aceleiași persoane, trăsături fugitive surprinse într-o sinteză incisivă, rol preponderent al conturului subliniat printr-o linie groasă, roșie sau neagră, totul fiind dominat printr-o stilizare globală. În ultimă instanță, recunoaștem aici toate procedeele pe care le vor exploata cubiștii, sau Matisse, sau Gauguin, sau Rouault, într-un spirit, desigur, diferit, dar din aceeași dorință de a depăși realismul, socotit inadecvat.

Portretul de curte

N-am vorbit însă pînă acum decît de morminte. Dar Vechiul Egipt nu a cunoscut oare decît pictura funerară? În mod evident, această pictură, bine adăpostită datorită precauțiilor luate, s-a putut conserva, în timp ce cea de pe clădirile de la suprafață a pierit de multă vreme. Dar, dat fiind că egiptenii își concepeau viața postumă după modelul celei terestre, este foarte probabil ca pictura să fi jucat în viaţa de toate zilele un rol nu mai puţin important decît în arta funerară.

Cîteva mărturii, puţine la număr, confirmă, de altfel, această supoziţie. Ele provin din Amarna, oraş situat în Egiptul de Mijloc, unde s-a refugiat, mutîndu-şi capitala, regele „eretic" Amenofis IV (Akhenaton), care a domnit aproximativ între 1369 şi 1346, şi care a vrut să substituie religiei politeiste cultul unui singur zeu. Ideile introduse în timpul domniei sale au fost nimicite, nu multă vreme după moartea sa, de către clerul ostil şi atotputernic din Teba şi Karnak. Palatele şi templele din Amarna s-au ruinat din lipsă de îngrijire, şi poate tocmai pentru că oraşul a fost părăsit, într-unul din pavilioanele regale s-a conservat o decoraţie pictată precum şi cîteva portrete, pictate sau gravate, atestînd că, în domeniul artei, acest rege a fost tot atît de revoluţionar ca şi pe plan religios. Figurile celor două fiice ale lui Amenofis, pictate pe un perete al palatului din Amarna, un basorelief pictat înfăţişînd un rege şi o regină plimbîndu-se printr-o grădină, capacul sculptat al unui sipet al lui Tutankamon, ginerele şi succesorul lui Amenofis IV, prezentînd aceeaşi temă, arată cît de mare a fost tulburarea produsă în statismul egiptean prin intruziunea unei gîndiri heterodoxe. Un naturalism frizînd maniera expresionistă se substituie artei echilibrate a stilului teban care, dealtfel, va suferi curînd repercusiunile acestei perioade intermediare, adoptînd virtuozitatea gratuită a liniei. Pe unul dintre basoreliefurile din Amarna, este înfăţişat însuşi regele Amenofis, cu diformităţile sale fizice exagerat subliniate: trup prelung cu un gît descărnat, burtă proeminentă, fese revărsate şi bărbie dublă. Monoteismul pare a se asocia deja în chip necesar cu o predilecţie pentru urîţenia omenească.

În arta senină a Egiptului, această orientare nu-i decît un accident. Ea subliniază totuşi contradicţia fundamentală care s-a strecurat în concepţiile cosmice egiptene sau, mai exact, conflictul permanent pe care-l suscită, în această lume ce se vrea unitară dar care e, de fapt, în esența ei, pluralistă, sentimentul particularismului uman. E o contradicție care, dealtfel, nu putea fi decît foarte greu evitată de o mentalitate ce acordă sensuri multiple cuvintelor și lucrurilor, care admite că Fiul poate să-și zămislească Mama, că un rege avînd însușiri de zeu are nevoie de ajutor uman pentru a învia, sau că partea supraviețuitoare dintr-un individ, pentru a cunoaște viața veșnică, nu se poate pe de-a-ntregul despărți de trupul său. În mod paradoxal, această mentalitate pluralistă s-a exprimat prin mijlocirea uneia dintre civilizațiile cele mai statice pe care le-a cunoscut omenirea. Exemplul de regularitate dat în Egipt de natură, și deci de zei, era, în această țară, condiția însăși a vieții. Orice intervenție umană intempestivă risca să tulbure Ordinea, aducînd moartea și Haosul. Se știa totuși că, dominat de Ordine, Haosul exista, și că orice moment de slăbire a rigorii îl putea face să apară. Or, această slăbire a rigorii se produce de fiecare dată cînd natura umană își reclamă drepturile și cînd spiritul se revoltă împotriva unei nivelări necesare menținerii stabilității.

Durata excepțională a civilizației egiptene se datorează sentimentului dominant al apartenenței sale la o lume unificată prin divin. Totuși, arta sa a rămas vie tocmai pentru că de mai multe ori acest sentiment a bătut în retragere în fața unor forțe contrarii. Din acest conflict s-a născut sculptura și pictura de gen, și, prin mijlocirea lor, portretul, ambele juxtapunîndu-se paralel unei arte și unui ritual a căror unică aspirație era eternitatea.

MESOPOTAMIA

În Mesopotamia, unde viața oamenilor stă sub semnul luptei împotriva unei naturi capricioase și al nesiguranței zilei de mîine, întreținerea existenței devine o preocupare mai importantă decît nemurirea individului. „Căci atunci cînd l-au creat pe om — spune un text din epopeea *Ghilgameș* —, zeii l-au menit morții, rămînînd ca el să trăiască prin propriile sale puteri". Mesopotamia acceptă moartea ca inevitabilă, și nici arta, nici religia nu pot cu nimic schimba lucrurile. În consecință, ea n-a creat o artă funerară.

Pictura asiriană n-a avut, ca pictura egipteană, ansa de a se afla la adăpostul necropolelor. Puținul care ne-a rămas nu ne informează cu nimic în ceea ce privește portretul, și deci nu în Asiria trebuie să căutăm strălucirea, replica sau prelungirea artei portretului, artă născută în Egipt. Îi vom regăsi mai curînd urmele, paralel cu cele din Egiptul originar, pe acea punte de insule dintre Asia Mică și Europa mediteraneană, dintre care Creta reprezintă avanpostul cel mai sudic.

CRETA

Ca și Mesopotamia, Creta n-a produs nici ea o artă funerară, acest fapt, deasemeni, ținînd, fără îndoială, de natura credințelor sale: absența unei arhitecturi sacre a făcut să se emită ipoteza conform căreia cretanii minoici și-ar fi venerat zeii nu printr-un cult al imaginilor și al statuilor ci prin *adorație directă*: ei credeau — se pare — în apariții divine spontane, sub chip de șerpi și de păsări. Locul acestor apariții era palatul regal, ceea ce-i conferea, pe lîngă funcția sa proprie, și pe cea de templu, fapt care a contribuit la înlocuirea artei religioase, a cărei necesitate nu era resimțită de această credință — numită epifanică —, printr-o artă laică și semilaică. Căci oricare ar fi structura sa spirituală, omul nu se poate lipsi de artă.

Spre deosebire totuși de Mesopotamia, această artă nu-i deloc războinică, cel puțin în timpul întregii perioade pe care o numim epoca celui de al doilea rînd de palate, și care ne interesează mai ales în urma săpăturilor făcute la Amnisos şi Cnossos, unde au fost descoperite frescele minoice cele mai vechi. Acestea, după anumiţi indici, urmează probabil unor picturi încă şi mai vechi, datînd de prin secolul al XIX-lea sau chiar al XX-lea î.e.n. [1], dar ale căror urme au dispărut. Cele ce ne sînt cunoscute prin cîteva fragmente incomplete păstrate în palatul din Cnossos, evocă o artă facilă, aproape mondenă, suplă şi foarte sigură pe mijloacele sale care, fără îndoială, se orienta în mod necesar spre portret, cum o arată chipurile de femei, în mod sigur doamne de la curte, dintre care cea mai celebră este aşa numita „Pariziană", aflată la muzeul din Heraklion.

Descrierea plină de admiraţie pe care le-o face Sir Arthur Evans în *Times*, îndată după ce le-a descoperit, merită să fie citată: ...„Un grup de femei stînd şi flecărind vesele, foarte elegant îmbrăcate şi cu coafuri complicate... Sînt, fără îndoială, doamne de la curte, în toalete foarte studiate, cu părul proaspăt coafat, revărsîndu-li-se pe umeri în bucle fixate pe frunte cu o panglică, sau căzîndu-le pe spate în lungi cozi... împletite cu şiruri de perle şi juvaeruri... Mînecile sînt de tipul „balon", corsetele care le strîng talia şi fustele ample amintesc de asemenea de moda modernă (Evans scrie în 1900). O bandă strîmtă le încinge pieptul, sugerînd o cămaşă diafană, dar vîrful sînilor apare pe deasupra, dînd impresia unui decolteu. Rochiile sînt viu colorate, cu dungi albastre, roşii, galbene, alternate cu dungi albe, uneori vîrstate cu negru... Aceste scene de confidenţă feminină, de trăncăneală, de flecăreală mondenă ne poartă în afara artelor clasice din toate timpurile. Un stil atît de viu şi această atmosferă rococo ne duc foarte aproape cu gîndul de vremile moderne".

Descrierea e foarte puţin exagerată: similitudinea siluetei feminine cretane cu cea a femeii din timpul lui Evans putea, pe drept cuvînt, să-i trezească entuziasmul în momentul descoperirii. Totuși stilul acestor desene colorate este foarte caracteristic epocii care le-a dat naștere. Conturul subliniat printr-o linie de culoare închisă, chiar dacă această linie este mult mai liberă și mai capricioasă decît în Mesopotamia, unde era mai degajată decît în Egipt; utilizarea exclusivă a profilului pentru cap și picioare, în timp ce, ca și în Egipt, umerii sînt prezentați din față — chiar dacă linia suplă care leagă gîtul de cap dă iluzia că acesta s-a întors ușor cu o mișcare abia schițată; tăietura ochiului, văzut din față într-un chip reprezentat din profil; rolul expresiv pe care-l joacă în structura siluetei masa și arabescul părului — toate acestea ne situează în mileniul al II-lea î.e.n.

---

[1] *Epoca celui de al doilea rînd de palate* începe cam la un secol după apariţia Imperiului de Mijloc din Egipt şi se sfîrşeşte în jurul anului 1570, adică, dacă ne raportăm la Egipt, puţin timp după apariţia Noului Imperiu.

Dar aceste figuri ce freamătă de viață sînt oare portrete? La această întrebare e greu de răspuns. Exemplarele ce ni s-au transmis sînt prea puțin numeroase pentru a permite o comparație eficientă, care să servească drept bază disocierii ce se impune între dorința de a reproduce anumite persoane particulare și virtuozitatea unei arte desăvîrșite, care variază pentru a nu se repeta. Dar chiar dacă *Doamnele de la curte*, *Pariziana* sau *Dansatoarea* pe care ni le oferă Cnossosul, nu sînt lucrate după modele vii, portretul, în Creta, a avut, desigur, toate șansele de a se afirma, cu condiția ca un tabu, ignorat de noi, să nu-i fi interzis practica.

Cînd s-a produs catastrofa care a pus capăt civilizației palatine din insulă, tehnicile cretane și-au prelungit existența pe continent, și mai ales la Micene. Totuși dacă în multe domenii arta preelenică din Micene poate fi considerată ca evoluînd spre forma greacă, marea civilizație a Greciei clasice n-a reținut această tendință către portret pe care centrele culturale miceniene, și mai ales Tirintul, au moștenit-o de la cretani. Depășirea mentalității magico-religioase modifică profund riturile și reprezentările funerare ale lumii eline. Elaborarea unui canon suprem de Frumusețe ideală alungă din artele plastice orice element care înregistrează urîțenia sau efectele vîrstei, iar această interdicție riguroasă a oricărei particularități imperfecte îndepărtează Grecia clasică de concepția portretului.

ETRUSCII

Portretul renaște și se dezvoltă numai la oarecare distanță de marele centru al culturii grecești — supus, totuși, unei influențe a acesteia —, adică în Etruria, regiune locuită, pe versantul tirenian al peninsulei italice, între Tibru și Arno, de un popor care, venit poate din Asia Mică, s-a constituit ca națiune civilizată între secolele VIII și I î.e.n. În afară de Egipt, numai ea ne-a lăsat moștenire o pictură funerară așternută pe pereții mormintelor și conservată la adăpostul construcțiilor subterane. Tarquini și Chiusi sînt centrele unde s-au făcut cele mai importante descoperiri; s-au mai găsit cîteva monumente și la Orvieto, Vulci și Caere.

Ca și în Egipt, scenele de ospăț cu dans și muzică *dau* defuncților posibilitatea de a avea parte de hrană și petrecere și după moarte, în timp ce scenele calme de viață profană le oferă mijlocul de a se consacra și în lumea de dincolo ocupațiilor lor preferate. Totuși evoluția imagisticii funerare se desfășoară în Etruria în sens diferit față de cea din Egipt: aceasta, pornind de la concepția despre eternitate, ajunge la cea despre temporalitate; etruscii, dimpotrivă, par a se fi îndepărtat cu timpul de concepția lor primitivă, care prevedea învierea mortului în mormînt și posibilitatea ca el să continue și în lumea de dincolo o viață concepută după modelul celei pămîntene. Sub influența — fără îndoială — a ideilor grecești, exercitată asupra lor încă din secolul al IV-lea, ei concep o viață postumă ale cărei condiții sînt pur imaginare. Într-un „regat al umbrelor“ ce corespunde Hadesului grec, dar care se deosebeşte de acesta prin prezenţele demoniace cu care este populat, defunctul îşi păstrează singur identitatea în mijlocul unor fiinţe heteroclite — sfincşi, monştri şi tauri înaripaţi — a căror origine trebuie, fără îndoială, căutată în reminiscenţe egiptene şi asiatice.

Sîntem aşadar îndreptăţiţi să căutăm portrete în aceste morminte, şi aceasta cu atît mai mult cu cît, deşi ideile religioase greceşti au contribuit la naşterea simţului metafizic la etrusci, estetica greacă, a cărei influenţă se exercită asupra formei, îl modelează într-un sens care se apropie mai mult de real decît de savantele stilizări asiatice şi egiptene. Etruscii rămîn astfel împărţiţi, pînă la sfîrşit, între o percepţie orientală care resimte urîţenia şi monstruozitatea ca pe nişte valori vitale, capabile să producă efecte estetice, şi atracţia unei civilizaţii idealiste, care-i influenţează datorită vecinătăţii imediate a coloniilor greceşti existente în Italia meridională. Deşi au adoptat stilul tipologic folosit de greci în reprezentarea bărbatului şi a femeii, ei n-au acceptat niciodată canonul Frumuseţii ideale perfecte. În definitiv, reprezentările etrusce, structurate, chiar şi în ceea ce priveşte coafura şi costumul, după modelul grec care le-a generat, au păstrat trăsăturile individuale şi particulare ale modelelor vii.

ELENISMUL

Vorbind despre etrusci în termenii de mai sus, noi am abordat, de fapt, problema elenismului. Cum aveau să reacţioneze aceste civilizaţii străvechi, a căror funcţionare adoptase, timp de milenii, forme încercate şi fixate de tradiţie, la acest fapt nou: expansiunea universală a civilizaţiei greceşti, răspîndită prin cuceririle lui Alexandru Macedon? Şi ce repercusiuni va avea această ciocnire asupra evoluţiei portretului?

Elenismul italian

Pe pămîntul italian, de care am amintit în legătură cu etruscii, problema se pune în alţi termeni decît în Asia Mică sau Africa. Latinii nu aveau o civilizaţie anterioară celei greceşti. Şi dacă există şi la ei o tradiţie, aceasta nu poate fi decît cea lăsată de etrusci, pe care-i cuceriseră dar şi moşteniseră. Or, cultura etruscă, la origine foarte orientalizată, cedează şi ea contaminării elene. Romanii, pe de altă parte, se inspiră cu timpul direct din sursa elenă, şi aceasta în asemenea măsură încît aproape se limitează la copierea capodoperelor greceşti, fără a încerca să-şi creeze —mai ales în domeniul artei statuilor — o concepţie proprie. Prin urmare, ceea ce nu provine, în arta lor, din imitarea grecilor, poate fi considerat ca provenind de la etrusci sau, mai exact, din elementele de origine orientală ale artei etrusce. Portretul individual roman mai ales, a luat, se pare, naştere, pe acest teren propice.

El se dezvoltă încă din epoca republicană, influenţînd la rîndul său Grecia care, aflată în perioada de declin, sfîrşeşte prin a-l adopta. Numai că, şi într-un caz şi în celălalt, avem de-a face tot numai cu portrete sculptate. Pictura romană, pe care o cunoaştem mai ales din decorul mural al caselor particulare şi imperiale, nu pare să fi fost interesată de acest gen, aici intervenind o desprindere de arta etruscă cu atît mai surprinzătoare cu cît principiul decorării interioare a locuinţei romane e mai aproape de cel etrusc decît de cel grecesc. Romanii au împrumutat în mod sigur de la etrusci obiceiul de a picta pereţii interiori ai caselor, căci în Grecia acest obicei pare necunoscut. Uneori, dealtfel, ai impresia că scopul esenţial al acestor tentative este dorinţa de a transforma aceste interioare închise în spaţii deschise. Căci romanii pictează pe pereţii interiori mai ales o arhitectură exterioară în *trompe-l'oeil*: coloane, colonete, arhitrave şi frontoane, printre care se văd peisaje şi cerul, ceea ce dă ocupantului iluzia că se găseşte în aer liber. Or, acest decor exclude portretul. Micile siluete care populează aceste panouri decorative sînt destinate să anime peisajele, reducîndu-se, prin urmare, la o scară care corespunde unei perspective unice. Ele reprezintă chiar opusul portretului, și se poate spune că, la Roma, conjugarea culturii grecești cu aportul asiatic transmis de etrusci duce la dezvoltarea excepțională a portretului sculptat, dar și determină simultan dispariția portretului pictat, chiar sub forma sa anecdotică.

Elenismul egiptean şi Orientul Mijlociu

Situația este cu totul alta în Egipt — unde au dominat succesiv, după Alexandru Macedon, grecii şi romanii — şi în Orientul Mijlociu. Odată mai mult, dealtfel, cele două cazuri se prezintă în mod diferit. Am examinat în primul rînd situaţia în Italia pentru că romanii, cucerind pămînturi africane şi asiatice după greci, au devenit, mai mult decît aceștia, purtătorii unei culturi pe care o numim cultura greco-romană.

De la Helespont și pînă la frontierele Neguebului și de la Mediterana pînă la frontierele Mesopotamiei, Orientul Mijlociu a cedat ușor influenţei eleniste, ca și, mai tîrziu, influenţei culturii occidentale adusă de romani. Anumite urme ale elementelor originare s-au mai menținut totuși în arta greco-romană din Orient, așa cum se menține un accent într-o limbă vorbită de un străin. Faptul este mai sensibil în sculptură decît în arhitectură, şi mai manifest în pictură decît în sculptură. Portretul sculptat — esențialmente funerar — se bucură de toate favorurile: aici aportul roman întîlnește străvechile tendințe originare. Dar, încă o dată, problema portretului pictat se pune sub raportul complexității și al absenței unui criteriu net afirmat.

Săpăturile făcute la Dura-Europos au dat la iveală o serie de opere pictate și sculptate. Totuși, picturile din Dura se orientează mai ales spre narațiune. Or, spre deosebire de ceea ce s-a putut vedea în Egipt, în această parte a lumii nu se mai observă îmbinarea dintre anecdotă şi portret. Acest fapt se datorează, fără îndoială, gustului pentru densitate şi pentru încărcarea excesivă a cîmpurilor figurative, care a prevalat totdeauna în Orient, mai ales în cazul reprezentărilor colective. Pe de altă parte ştim, dintr-o practică îndelungată, că portretul are nevoie de aer şi de spaţiu.

Şi de data aceasta fidel sieşi, Egiptul reacţionează într-un sens specific — opus celui în care se angajează restul lumii contemporane — ,rezistînd influenţei greco-romane. Căci deşi, dat fiind vicisitudinile şi calamităţile din epoca sa de decadenţă, el nu mai oferă nici o creaţie nouă, imitaţiile şi copiile sale nu sînt făcute după modele importate ci după cele ale propriului său trecut: după capodoperele Vechiului Imperiu, în ceea ce priveşte arta religioasă, după operele Noului Imperiu, inclusiv după portretul pictat, în ceea ce priveşte arta profană. Un singur domeniu scapă acestui imobilism persistent: apariţia în Egipt a portretului — cap sculptat, care pare a deveni, într-o anume perioadă din istoria lumii, tot atît de universal pe cît fusese în epoca neolitică figurina umană de piatră, de os sau argilă.

Un fapt, totuşi, este tulburător: capul sculptat apare în Egipt foarte de timpuriu, cunoscîndu-se exemplare care datează din secolul IV î.e.n. Acest cap are, să nu uităm însă, un precedent: aşa numitul „cap de înlocuire", întîlnit în mormintele particulare din vremea Piramidelor. Ne putem deci întreba dacă, alături de atîtea alte forme, el nu-şi are originea în Valea Nilului, şi dacă versiunea sa latino-etruscă, mîndrie a artei romane, nu se datorează unui imbold venit din Africa. Şi aceasta cu atît mai mult cu cît capul egiptean nu prezintă — în nici un caz mai mult decît celelalte aspecte ale artei portretului — o influenţă stilistică greco-romană. Punînd în evidenţă unele caracteristici particulare şi individuale ce se constituie în adevărate portrete, el rămîne fidel stilizării tradiţionale, iubitoare de planuri largi şi netede, strict delimitate.

În schimb, arta egipteană nu ne-a transmis nici un portret pictat care să-i corespundă, adică să fie conceput izolat şi în sine. Şi totuşi, tot pe pămîntul Egiptului s-a născut şi această formă „modernă“, aşa cum o concepem încă şi azi. Egiptenii aveau obiceiul să-şi mumifice morţii şi să-i pună în sarcofage ale căror capace aveau forma trupului omenesc. Acestea nu erau însă portrete, toate capetele şi feţele avînd un aspect uniform: este evident că producţia acestor capace era quasi-industrială. Acest obicei al mumificării a fost adoptat de către ocupanţi şi de către străinii statorniciţi în Egipt. Sarcofage cu morţi ne egipteni apar în Egipt între secolele I şi VI ale erei noastre, dar ele prezintă o deosebire fundamentală faţă de sarcofagul indigen stereotip. Străinii, printre care întîlnim şi creştini, nu se mulţumesc cu un model unic, ci ţin ca pe capacele sicrielor să fie înfăţişate trăsăturile autentice ale celui mort.

Au apelat oare, în acest scop, la acei artişti şi artizani greci care se răspîndiseră, după ce Grecia îşi pierduse independenţa, prin tot imperiul roman, sau au găsit artişti locali în stare să le satisfacă dorinţa? Cert este că aceste portrete de mumii — dintre care cele mai multe au fost găsite în regiunea Fayum, de unde li se şi trage numele, şi doar cîteva, mai tîrziu, la Palmyr — reproduc aproape exclusiv rase străine de Egipt, prezentîndu-se într-un stil inspirat de arta greco-romană: chipul este văzut din faţă, pleoapele, adumbrite de gene, ascund o lumină, cutele pielii sînt sugerate prin umbre şi nu prin contururi, aplaturile cedează locul unui modeleu frust. În sfîrşit, costumele şi coafurile, în loc să fie uniforme, variază după rasa şi funcţia socială a defunctului.

Astfel, grecii şi romanii care, în ţara lor, ignoră portretul pictat, îl crează, în Egipt, sub o formă pe care egiptenii o refuză.

A fost necesară această conjugare a tradiției funerare egiptene cu stilul greco-roman, transplantat pe pămînt străin, pentru ca să ia naștere, la începutul erei noastre, o formă de portret *non anecdotic* care avea să domine acest domeniu al artei în toate civilizațiile izvorîte, mai tîrziu, din tradițiile clasice.

II. AVÎNTUL, ECLIPSA ŞI SUPRAVIEŢUIREA: ANTICHITATEA TÎRZIE ŞI EVUL MEDIU TIMPURIU

După această sumară trecere în revistă a civilizaţiilor anterioare erei noastre, putem constata că două motivări fundamentale condiţionează pretutindeni existenţa portretului sau tendinţa spre portretizare: ideea depăşirii morţii şi ideea exercitării eficace a funcţiei imperiale.

Odată cu adoptarea oficială a creştinismului, una dintre aceste două raţiuni majore dispare. Depăşirea morţii nu mai este concepută ca ţinînd de imagine. În opoziţie cu religiile din care provenea, creştinismul proclamă separarea completă a sufletului de trup, odată cu distrugerea totală a acestuia din urmă. El îi contestă imaginii orice putere de transmitere a vieţii, şi, încă de la început potrivnic ideii de idolatrie, se va opune curînd oricărei tentative de întruchipare personală într-o imagine sau statuie.

ANTICHITATEA TÎRZIE

Opinia curentă, opinie care e însă departe de a fi şi justificată, afirmă că pe teritoriile Imperiului Roman şi în statele întemeiate în urma invaziilor, portretul avea deci să dispară în perioada de maximă influenţă a creştinismului, adică în cea care se întinde de la începuturile sale şi pînă la

Renaştere. Dar dacă dispariţia portretului, ca gen practicat de un public larg, a urmat efectiv dispariţiei progresive a obiceiurilor romane, noi raţiuni aveau să fie descoperite pentru a-i asigura supravieţuirea, rezervată, ce-i drept, unei elite. În ultimă instanţă, portretul din timpul Imperiului roman tîrziu nu numai că nu dispare la apariţia creştinismului, ci cunoaşte acum, dimpotrivă, o şi mai mare dezvoltare. Bustul sculptat îşi continuă existenţa, iar în secolele III şi VI apar la Roma noi mode, datorită cărora folosirea portretului se extinde pînă şi la ornamentarea obiectelor uzuale: dipticuri consulare şi nupţiale, bijuterii sau chiar veselă.

Portretul pe sticlă aurită

S-au găsit, mai ales, din această epocă, rondele de sticlă decorate cu plăcuţe de aur, acestea din urmă fiind decupate în formă de siluete, pictate cu penelul şi acoperite deasemeni cu sticlă. Aceste medalioane, cu un diametru de doi pînă la douăzeci de centimetri, par a fi avut diverse întrebuinţări: unele au servit probabil drept fund de ceaşcă sau de cupă, altele, a căror margine netedă a fost odinioară montată în metal, erau, fără îndoială, purtate ca pandantive la capătul unui lanţ. Or, multe dintre subiectele — profane şi sacre, păgîne şi creştine — care apar în aceste preţioase imagini sînt consacrate portretului. Unele decorau mormintele, altele par a fi fost purtate ca bijuterii cu un scop comemorativ, păgînii şi creştinii practicînd, fără deosebire, acelaşi obicei.

Pictate pe aur cu un fel de guaşă, ele sînt executate cu aceeaşi minuţioasă exactitate ca şi miniaturile lui Isabey, din secolul al XIX-lea. Un clarobscur modelează delicat feţele; părul, de o tentă mai închisă, este dispus în bucle; stofele cad în falduri moi, în timp ce broderiile şi bijuteriile sugerează mai multă consistenţă. Dar, spre deosebire de miniaturile moderne, medalioanele din timpul Imperiului roman tîrziu preferă culorilor vii, efectele de camaieu, care pun în valoare suportul de aur.

Acestei sobrietăţi voite i se adaugă o rigoare a caracterizării oarecum dură, care exclude orice înfrumuseţare, atît de neplăcută uneori la moderni.

Un exemplu în acest sens îl constituie soţii, de vîrstă mijlocie, a căror imagine, extrem de veridică, s-a păstrat pe un medalion — suport de cupă, datînd de la sfîrşitul secolului al IV-lea (nr.29 din muzeul creştin al Vaticanului). Femeia e o nevastă arţăgoasă, conştientă de îndatoririle şi de responsabilităţile ei. Bărbatul pozează pentru pictor întocmai cum pozează candidaţii noştri la alegeri cînd sînt fotografiaţi, străduindu-se să arboreze acea expresie pătrunzătoare şi intensă ce caracterizează o personalitate eminentă. Pictorul şi modelul se pun de acord, aici, pentru a da imaginii acea aparenţă factice care exprimă adevărul din momentul de poză, şi îţi dai repede seama că o idealizare astfel concepută nu poate dezvălui natura intimă a personajului reprezentat. Cu aceste imagini profane ale căror protagonişti corespund burghezilor noştri moderni, se cade din nou în veşnica dificultate a artei portretului: voinţa modelului de a părea ceea ce ar dori el să fie. Doar geniul artistului, cînd nu-i este complice, poate depăşi această dorinţă, uneori inconştientă, a modelului. Dar, ca să facă operă de artă, artistul mai trebuie să ştie, dezvăluind fiinţa omenească, să depăşească nu numai realismul înşelător al aparenţelor ci şi aservirea faţă de un stil perfect constituit.

Acest echilibru dificil e rareori atins. În domeniul portretelor pe sticlă aurită, împrăştiate în mai multe muzee din Europa, el se realizează totuşi în mod miraculos în arta unui medalion azi incrustat într-o cruce păstrată la muzeul din Brescia. Trei capete delicate, decupate într-o foaie de aur, se detaşează pe un fond de sticlă albastru închis. După tradiţie, acestea ar fi portretele împărătesei Galla Placidia (moartă în 450), a fiicei sale Honoria şi a fiului său Valentinian, care, născut în 419, apare pe efigie la vîrsta de zece sau doisprezece ani. Medalionul trebuie să fie deci considerat ca datînd cu aproximație din 430—432, dată care li se pare criticilor însă prea tardivă pentru a concilia decadența generală a stilului din această epocă cu factura perfectă a micii capodopere din Brescia. Un alt motiv de perplexitate decurge din inscripția BOYNNEPI KEPAMI care se citește pe fondul medalionului și care pare a fi semnătura unui atelier grecesc, deși tehnica lucrării corespunde mai curînd celei practicate în atelierele romane. Dificultatea este însă ocolită în modul obișnuit, care constă în a clasa operele de proveniență necunoscută în categoria celor de origine greco-romană.

Reprezentarea celor trei fețe respectă un canon riguros: deschiderea ochilor e redată prin două curbe alungite de culoare închisă subliniată fiind printr-o umbră sugerînd volumele; sprîncenele sînt puternic colorate; nasul, ferm modelat, are nările marcate printr-un punct aproape negru. Buza superioară e mai umbrită decît cea inferioară iar colțurile gurii se subțiază treptat, devenind două puncte întunecate; ovalul fețelor este prelung, cele trei capete avînd un volum de dimensiuni egale. Or, depășind această similitudine cerută de o tehnică perfect pusă la punct, artistul a știut să sugereze, prin infime devieri, atît diferența de vîrstă și fizică cît și pe cea a caracterului intim al modelelor sale.

A fost de ajuns ca arcul sprîncenelor băiatului să se frîngă nu la mijloc ci la o treime din lungimea sa, ca pleoapa să fie puțin mai îngustă, ca pupilele, de mărime inegală, să fie ușor decalate în raport cu axa mediană, pentru ca privirea sa să exprime neîncrederea încăpățînată a adolescenței neliniștite. Vîrsta tinerei femei din mijloc se ghicește datorită umbrei care-i scobește obrajii, în timp ce o altă umbră asemănătoare și obținută prin aceeași tehnică, pune, dimpotrivă, în evidență, rotunjimea moale a obrazului tînăr al celei de a treia figuri. Ochii celei mai în vîrstă sînt conturați cu o linie foarte apăsată, care încercuiește îndeaproape pupila, în timp ce, prin simpla atenuare a tentei, ochii celei mai tinere par a se deschide mai mult. Ca urmare, privirea celei dintîi este hotărîtă, scrutătoare, iar a celei de a doua, vaporoasă și naivă.

Această cunoaştere a naturii umane, ca şi această facultate de a o traduce prin tuşe abia perceptibile, s-au dezvoltat, fără îndoială, într-un mediu complex. Ele ne fac să ne gîndim la partea orientală a influenţei greco-egiptene combinate cu cea asiatică. Şi de ce nu chiar și la curtea din Constantinopol, unde tehnicile romane au fost transportate — în sensul literal al cuvîntului — de către împăraţi? Argumentul unei tehnici prea perfecte pentru domnia Gallei Placidia nu mi se pare deloc decisiv. Tehnicile nu mor de la un an la altul, pretutindeni deodată. Ele se sting treptat, lăsînd urme tenace. Sîntem mult prea înclinaţi să ignorăm faptele, numai pentru că tradiţia le atestă. Fiica lui Teodosie cel Mare era destul de înţeleaptă spre a avea această privire dreaptă și îndrăzneaţă, și în măsură să descopere, printre artiştii de la curte, pe cel care, la treizeci sau la patruzeci de ani după executarea, conform aceloraşi principii estetice, a portretului sculptat al lui Arcadius, fratele ei, cunoştea încă bunele tradiţii.

Diversele tehnici

Deci, dacă așa stau lucrurile, și dacă, într-adevăr, micuţa capodoperă este din secolul al V-lea, ea aparţine unei epoci de strălucire trecută, a cărei ultimă expresie este. Adevărata înflorire a portretului și a diferitelor sale tehnici trebuie așadar situată în secolul al IV-lea. Prin mumiile greco-egiptene, pictura pe sticlă, mozaicurile din palate şi frescele din catacombe, portretul antic cunoaşte în această epocă o fază care îl apropie de portretul modern, fază unică și de scurtă durată, dar care face din Imperiul roman tîrziu o epocă de înflorire a portretului pictat, căci, pentru prima oară în Occident, acest gen se materializează în funcţie de propriile sale mijloace, adică numai în funcţie de mijloacele picturale.

Toate suprafeţele plane încep să se acopere cu portrete, de la medalioane, la pereţi şi pardoseli, şi tehnici atît de diverse ca mozaicul, pictura pe metal sau fresca sînt folosite la reproducerea imaginii unor persoane vii.

Ca şi în cazul civilizaţiilor mai vechi, dezvoltarea portretului pictat corespunde, în cazul Imperiului Roman, începutului fazei de decădere a statului, în timp ce sculptura se dezvoltase în perioada de ascensiune a acestuia. Tulburările politice, declinul religiilor dominante, îl eliberează pe individ, care nu mai simte acum că rolul său unic e cel al unei simple celule dintr-un puternic organism social. Căpătînd conştiinţă de sine, el simte trezindu-i-se curiozitatea faţă de propria-i persoană; se studiază şi doreşte să transmită posterităţii numele, operele sale, şi, pe cît e cu putinţă, chipul său. Forma pictată a efigiei este astfel favorizată în dauna celei sculptate: preţul său de cost e mai mic şi supleţea sa o face mai aptă pentru investigarea naturii umane, investigare care devine, cu începere de acum, funcţia dominantă a portretului.

Răspîndirea acestei arte care, din punct de vedere geografic, atinge şi grecizanta Sicilie, ale cărei mozaicuri din Piazza Armerina atestă importanţa acestui curent, este atunci atît de puternică încît chiar şi creştinii sînt atraşi de ea, ca, dealtfel, întreaga societate din acea vreme.

Portretul creştin

Este ştiut că creştinismul primitiv, în ciuda datelor sale teoretice care ar fi trebuit să se opună practicii portretului, nu ia, în secolul al IV-lea, nici o măsură împotriva acestuia. Mai mult, putem chiar vedea o afinitate între dezvoltarea portretului şi expansiunea gîndirii creştine, ambele urmărind să trezească interesul pentru valoarea personală a omului. Grija pentru mîntuirea individuală a sufletului şi studiul particularităţii fizice corporale merg mînă în mînă, chiar dacă, din punct de vedere metafizic, ele îşi dăunează reciproc. Atîta vreme cît creştinismul s-a dezvoltat într-un mediu civilizat, el şi-a apropriat portretul, aşa cum, dealtfel, a făcut şi cu toate celelalte forme ale artei păgîne, căutînd doar să dea nume noi formelor vizuale tradiţionale. Aşa s-ar fi întîmplat, desigur, şi cu oranţii din catacombe — care constituie principala formă a portretului creştin —, dacă aceştia n-ar fi beneficiat de seva nouă infuzată de arta portretului în tot imperiul roman.

Oranţii din catacombe

Ideologic vorbind, aceşti oranţi nu constituie, de fapt, decît reluarea vechii tradiţii preromane, conform căreia figura defunctului, pictată în frescă, trebuia să figureze pe locul mormîntului. Această tradiţie, abandonată de romani în favoarea stelei funerare aşezate sub cerul liber, a fost probabil reluată de creştini în timpul persecuţiilor, cînd aceştia trebuiau să-şi adăpostească mormintele în locuri închise şi tainice. Pereţii goi, cum dealtfel s-a întîmplat întotdeauna, încep să se acopere cu picturi; reminiscenţa reprezentării orantului din templu oferea un subiect potrivit cu acele locuri mortuare şi, în mod firesc, în acea vreme în care portretul triumfă, orantului i s-au dat trăsăturile celui mort. Dar acest mort are, acum, o faţă pe care o modelează aptitudinile recent dobîndite de pictori: observaţia pătrunzătoare, capacitatea de caracterizare realizînd uneori forme de un expresionism extrem, vor alimenta o artă întinerită care, favorizată de slăbirea ordinii sociale, caută să se elibereze de constrîngerile rutinei.

Portretul creştin, singura formă artistică tînără a unei epoci îmbătrînite, s-a lăsat, mai mult decît oricare alta, în voia acestui impuls, fără a-şi da încă seamă că noi constrîngeri existau în germene în chiar acele idei care păreau că-i aduc libertatea. Cînd comparăm portretele de oranți cu alte picturi creștine, mai ales cu acei *Buni Păstori* care devin tot mai numeroși în cimitire, dar care sînt influențate, toate, de tradiționala vizualizare orfică, sîntem frapați de nonconformismul lor. Suflul febril care le animă e cel al unei căutări unice în acea vreme. Ele constituie în mod evident avangarda unei mișcări care, nimicită chiar de la naștere, nu se va mai produce.

Refuzul portretului

Dezvoltarea portretului pictat corespunde perioadei marilor tranziții politice, militare și religioase ce au loc în Imperiul Roman: descentralizarea statului sub tetrarhie, stabilirea capitalei în alt oraș decît Roma, progresiva infiltrare a popoarelor migratoare pe teritoriile dominate de civilizația greco-latină, adoptarea religiei creștine. Toate acestea au favorizat arta portretului, căci odată cu zdruncinarea bazelor societății s-a zdruncinat și sistemul plastic în care portretul își găsea cu atîta dificultate locul. Dezvoltarea portretului va stagna însă atunci cînd fiecare dintre fenomenele care îi favorizaseră nașterea se consolidează la rîndul său, afirmîndu-se.

Cînd infiltrarea popoarelor migratoare s-a transformat în ocupație, ideea care impusese portretul suferă o degradare radicală. Portretul este opera civilizațiilor evoluate, deoarece el este rezultatul unei meditații de ordin superior. Un primitiv nu acceptă să i se înfățișeze chipul, indiferent dacă e vorba de reprezentarea fidelă sau stereotipă a acestuia. Imaginea are în ochii lui caracterul de realitate: ea nu *reprezintă* ci există prin sine, fiind capabilă să acționeze și totodată să suporte o acțiune venită din afară. Ea poate servi și drept intermediar, transmițînd la distanță o influență favorabilă sau una malefică. Or, din partea semenilor săi, omul se așteaptă mai mult la rău decît la bine. Astfel, el nu consimte să-și dăruiască imaginea decît într-un scop de adorare, caracterul sacru al modelului punîndu-l la adăpost de acțiunile ostile.

Expansiunea creștinismului, produsă mai puțin prin adeziunea vechii populații cît prin convertirea masivă a popoarelor migratoare la această religie care își proclama opoziția fundamentală față de vechile credințe ale lumii civilizate, nu favorizează combaterea repulsiei și a tabu-urilor legate de *deposedarea* prin imagine. Funcția sa de intermediar între viața terestră și viața postumă era negată de creștinism. Nu mai subzistă, alături de funcția imperială, decît cea a adorării permanente a principiului divin printr-o imagine care înlocuiește un adorator viu. Aceasta înseamnă o limitare simțitoare a folosirii portretului și, deși fiecare dintre aceste funcții va sluji mai tîrziu ca punct de plecare pentru o reînnoire a genului, vor trece secole pînă cînd portretul particular și cel funerar vor cunoaște din nou o perioadă de înflorire în statele naționale pe cale de a se întemeia — și care s-au rupt de Roma.

În aceste noi state, precum odinioară în Egiptul faraonilor, două puteri — șeful statului și Biserica — își dispută dreptul de a dispune de viața și de moartea muritorului de rînd. Fericita paranteză constituită de perioada greco-romană e acum închisă. Zeii antici erau îngăduitori. Ei erau mai puternici, desigur, decît omul, dar acesta putea trata cu ei: ajutorul lor putea fi obținut prin ofrande și furia lor domolită prin sacrificii. Puteau fi înfrînți prin viclenie, fără ca victoria omului să poarte în mod necesar în sine propria-i pedeapsă. Într-o lume primitivă nu se poate stabili un statut care să reglementeze în mod acceptabil raporturile dintre om și zeii săi, deoarece un atare statut este un produs al civilizației și totodată generatorul ei. Puterea absolută este singura regulă capabilă să mențină coeziunea în societățile care nu și-au elaborat legături lăuntrice liber consimțite. În statele întemeiate în urma invaziilor, orice libertate acordată individului dispare integral, acesta avînd a se supune atît exigențelor Bisericii cît și celor ale suveranului, ceea ce duce la declinul portretului. În anumite zone din Orientul Apropiat, refuzul portretului va lua în cele din urmă formele unui iconoclasm integral, excluzînd orice reprezentare a figurii umane. În alte regiuni, unde mai supraviețuiesc unele legături cu Roma, există fluctuații și reticențe: figura umană e admisă numai în anumite condiții, iar portretul este tolerat doar cînd are ca obiect persoane moarte de multă vreme.

Papii și împăratul

La Roma, în schimb, portretul încearcă să se apere. Decăzută din rolul de capitală imperială, Roma încearcă să-și recucerească prioritatea ca reședință a papei. Iată de ce episcopii din Roma și-au proclamat totdeauna, în fapt, dreptul de a-și expune, ca și *împăratul*, portretul, peste tot unde îl socoteau util.

În prima jumătate a secolului al III-lea, împăratul Constantin încă mai cere ca propriile sale portrete sculptate să fie adorate. În cea de-a doua jumătate, cedînd gustului popular, succesorii săi acceptă să le apară portretul chiar pe obiecte uzuale, ca, de pildă, pe celebrul calendar din 354, pe care este înfățișat de mai multe ori portretul lui Constantin II. Urmînd acest exemplu, papii aleg ei înșiși obiecte de uz curent pentru a-și pune pe ele efigia. Astfel aflăm o importantă colecție de portrete papale printre acele medalioane-portret pe sticlă aurită, care, în acest caz particular, serveau fără îndoială ca suporturi pentru potire liturgice.

Episcopul Romei acordă o mare importanță faptului de a stabili permanența prezenței sale prin intermediul portretului său, plasat în locuri sacre în care se adună credincioșii. Liberiu și-a așezat portretul în catacomba din Predestat, iar cînd catacombele au fost părăsite, preferîndu-li-se bazilicile de la suprafață, efigia papei se va fixa, timp de mai multe secole, într-un loc privilegiat: pe mozaicul absidal, loc către care se îndreaptă privirea întregii asistențe adunate în nava bazilicii. În centrul acestuia este înfățișat Cristos sau sfîntul patron al bisericii iar de fiecare parte a figurii centrale se înșiruie sfinții. Printre aceștia se află și portretul papei în viață.

La cincizeci de ani distanță unul de celălalt, două portrete de acest fel ne permit să apreciem schimbarea care se operează în concepția portretului sacerdotal. Unul este cel al lui Felix IV, executat între anii 526 și 530 pentru biserica Sfinților Cosma și Damian, iar celălalt, al lui Pelagiu II, făcut între anii 579 și 590 pentru biserica Sfîntul-Laurențiu-cel-de-dincolo-de-ziduri. Felix se află la extremitatea șirului de sfinți care, de la stînga la dreapta, înaintează spre figura centrală, și pe care Papa îi domină cu un cap, fără îndoială și pentru ca figura sa să nu fie ascunsă de curbura arcului care încadrează mozaicul. La extremitatea șirului opus se află figura Sfîntului Teodor, care ține o coroană în mînă, dominînd și el cortegiul prin statura sa înaltă. Patron al lui Teodoric cel Mare, Sfîntul Teodor îl reprezintă pe acest rege ostrogot și arian, care l-a instalat pe Felix IV pe scaunul pontifical, finanțînd și fundarea bisericii.

Totul se situează aici pe planul intereselor umane. Dacă există un raport de dependență, acesta se stabilește între un papă catolic și un rege eretic care-l instaurase *numindu-l* episcop de Roma după ce-l azvîrlise în temniță pe predecesorul său ce nu se arătase îngăduitor cu arienii. Fără îndoială, atît papa cît și regele îl slăvesc pe Cristos — singura figură din adunare purtătoare de nimb —, dar discriminarea existentă între sfinți și oameni — exprimată prin dimensiunile figurilor — este făcută mai curînd în dauna celor dintîi.

Cincizeci de ani mai tîrziu, în pictura din biserica Sfîntul Laurențiu, lucrurile ne sînt înfățișate într-un mod cu totul diferit. Pelagiu II, de dimensiuni mult mai mici decît sfinții din jurul lui Cristos, se ascunde timid îndărătul figurii patronului bisericii. Punîndu-l în umbră pe papa fondator, acesta înfăţişează el însuşi publicului micul model al bisericii, în timp ce în pictura din biserica Sfinţii Cosma şi Damian acest rol îi revine, după vechiul obicei, lui Felix IV. În sfîrşit, aici sfinţii au nimburi, semn al apartenenţei lor la ierarhia divină. Discriminarea între puterea omenească și cea supranaturală este evidentă.

Această schimbare ideologică coincide cu o mutaţie de stil. Mozaicul lui Felix IV este încă sub influenţa tradiţiei romane. Cel al lui Pelagiu II prezintă afinităţi cu stilul din Ravena, care marchează începutul manierei zise bizantine. În anii care despart cele două picturi, Justinian a cucerit Italia, i-a alungat pe ostrogoţi din capitala lor, Ravena, şi a împodobit vechea biserică ariană, întemeiată de Teodoric, cu un vast decor de mozaicuri, consacrat atît gloriei sale cît și „dreptei credinţe".

Două panouri, aşezate la loc de cinste printre subiectele religioase, prezintă portretul împăratului și al soţiei sale Teodora, înfăţişaţi în picioare și înconjuraţi fiecare de suita sa. În costum de mare gală, împodobit cu bijuterii, purtînd pe creştet coroană și cu capetele înconjurate de un nimb de sfinţenie, cuplul imperial nu reprezintă doar un simplu simbol. Putem recunoaște ușor trăsăturile personalităţii lor așa cum ni le-a transmis istoria: Teodora, înclinată spre misticism, cu privirea halucinată sub linia dreaptă a sprincenelor continue; Justinian, cu o figură comună, dar cu privirea dură, amintindu-ne de originea modestă a celui mai mare dintre împăraţii Bizanţului.

Aceeași grijă pentru adevăr se vădeşte și în tratarea personajelor din suita imperială, printre care pot fi identificaţi arhiepiscopul de Ravena, Maximilian, și, fără îndoială, bancherul Iulian, care a finanţat opera. În schimb, rămîn complet necunoscuţi autorii acestei creaţii pe cît de puternică pe atît de nuanţată. Pentru a-i găsi acel „aer bizantin" pe care toată lumea i-l descoperă, ar trebui să admitem că împăratul a adus cu el meşteri din Constantinopol. Totuşi, un fapt este evident: nici o operă comparabilă cu cea din Ravena n-a supravieţuit în capitala Bizanţului. De altfel, ce putea oare reprezenta, în secolul al VI-lea, această ipotetică artă *bizantină*, despre care se afirmă că ar fi la baza întregii mişcări artistice medievale din Occident? Un gust barbar grefat pe un fond greco-roman. Dar această sinteză nu avea oare multe şanse să se realizeze, şi mai din plin, pe pămînt italian? Tradiţia romană rămăsese aici mai intactă, mai prezentă; barbarii, în schimb, sînt aici mai bine organizaţi decît în Bizanţ, unde împăratul îi ţine în şah. Sare în ochi, după părerea mea, faptul că mozaicurile din Ravena dau dovadă, în mare parte, de un gust barbar: uriaşele bijuterii cu mari cabuşoane, fibulele, ornamentele ce decorează atît crucea lui Maximilian cît şi legătura Evangheliei pe care o ţine în mînă diaconul de lîngă el, arabescurile împletite care împodobesc ţesăturile, benzile de broderie cu care sînt tivite nu ne amintesc de obiectele pe care barbarii le-au adus cu ei şi pe care le desemnăm global sub numele impropriu de „artă de stepă“? Violenţa, mai curînd sălbatică, pe care artistul o conferă figurilor imperiale, realismul minuţios ce se vădeşte în costumele şi în coafurile tuturor participanţilor la această paradă imperială, încărcarea excesivă a cîmpului figurativ întăresc mărturia obiectelor şi a podoabelor. Or, ştim că papa Pelagiu cu sediul la Roma şi care a înălţat biserica Sfîntul-Laurenţiu-de-dincolo-de-ziduri, al cărei decor este asemănător ca stil cu cel din Ravena — e de origine barbară. Desigur, deşi faptul e rar în analele pontificatului roman, el ne arată totuşi că, chiar la Roma, popoarele migratoare deţin în acel moment un loc destul de important pentru ca prezenţa unuia dintre reprezentanţii lor în capul comunităţii creştine să nu fie socotită imposibilă.

Timiditatea papei Pelagiu faţă de puterile supranaturale pe care le reprezintă sfinţii, se datorează oare originii sale barbare? Cert este că atitudinea papilor care au urmat după acest german, și care sînt cu toții de origine greacă sau romană (cel puțin cei ale căror portrete ni s-au păstrat), se arată a fi mai complexă și totodată mai nuanțată decît a lui: ei încearcă, pe de o parte, în loc să aibă o atitudine umilă față de sfinți, să micșoreze, dimpotrivă, distanța care-i separă de ei, adoptînd un nimb care nu se distinge de al lor decît prin forma sa pătrată. Bizuindu-se, pe baza unor numeroase precedente, pe faptul că vor fi făcuți ei înșiși sfinți după moarte, papii se consideră aproape egalii acestora; pe de altă parte, fiindcă le permite să intre astfel în relații directe cu puterea divină superioară — cea a lui Cristos sau a Sfintei Fecioare —, fără a recurge la protecția sfinților, această nouă situație le creează, încă de la începutul secolului al VIII-lea, o dependență indiscutabilă față de Fecioara Maria.

Două portrete ale lui Ioan al VII-lea (705—707) și unul dintre cele trei portrete ale papei Pascal I marchează etapele pe care le parcurge portretul papal pentru a ajunge la reprezentarea unei supuneri totale față de Sfînta Fecioară.

Cele două portrete ale lui Ioan al VII-lea — unul pe un mozaic, azi demontat, care împodobea odinioară oratoriul Sfintei Fecioare din prima biserică a Sfîntului Petru, celălalt, pictat în frescă, în biserica Sfînta Maria cea Veche — înfățișează un papă, de dimensiuni foarte reduse, adorînd-o pe Maria care, de dimensiuni mai mari decît cele naturale, e învestită cu atributele unei împărătese bizantine. Portretul din biserica Sfîntului Petru îl reprezintă pe papă stînd în picioare, la dreapta Fecioarei-Regine. În cel din biserica Sfînta Maria, papa e îngenuncheat la picioarele ei, cum va fi și Pascal I în *mozaicul absidal* din Sfînta-Maria-de-Duminică. Aici, Fecioara, ținîndu-și fiul pe genunchi, îl arată cu mîna pe papa îngenuncheat ca și cum acesta ar fi al doilea copil al său — și într-adevăr, papa este aici de dimensiuni doar cu puțin mai mari decît cele ale micului Iisus. Apucînd cu amîndouă mîinile piciorul Fecioarei, pe care se pregătește să-l sărute, papa e emoționat în abandonul său față de Mama comună. Două coruri de îngeri ocrotesc această comuniune supremă care a renunțat la sfinții mediatori, iar acest rafinament subtil și tulburător exprimă poate mai puțin umilința cît orgoliul de a fi fost admis, personal, în intimitatea dumnezeirii.

Aceste chipuri de papi care, în vremea refuzului general al portretului, apar ca un privilegiu acordat funcției pontificale și care par a se raporta numai la problema — atît de importantă în acea epocă — ierarhiei terestre și celeste, sînt oare cu adevărat portrete individuale sau reprezintă doar valori simbolice?

Puținele elemente pe care le posedăm nu ne permit să emitem o judecată sigură: cele mai multe mozaicuri romane au fost restaurate în întregime. În capela Sfîntului Venanțiu din Latran s-a păstrat totuși intact capul Sfîntului Teodor I (640—649) care, comparat cu capetele sfinților care-l înconjoară, la fel de bine păstrați, pare a avea un caracter personal indiscutabil.

În ceea ce-l privește pe Ioan al VII-lea, ale cărui trăsături ușor deteriorate, dar neretușate, se văd încă bine pe un fragment din mozaicul din Oratoriu, conservat la Vatican, sîntem ajutați în încercarea noastră de a-l identifica, de portretul literar, sumar schițat, al acestui papă, din *Liber pontificalis.*

Începînd din secolul al VII-lea, acest text începe să se intereseze de înfățișarea papilor. Ioan al VII-lea — ni se spune — era *humana fragilitate timidus* — timid din pricina constituției sale firave. Fiu al unui înalt funcționar grec, el i-a făcut împăratului din Constantinopol concesii pe care predecesorul său le refuzase și pe care în mod evident *Liber pontificalis* le condamnă. Cronicarul ni-l prezintă ca pe un om cultivat și elegant, al cărui chip delicat și palid era lipsit de forță. Provenea dintr-un mediu aristocratic roman, bizantinofil prin cultură, față de care Colegiul Diaconilor, de unde erau recrutați majoritatea papilor, reprezenta elementul burghez, străin de orice cultură dar înzestrat, în schimb, cu un instinct foarte sigur de apărare romană și pontificală. Toate acestea sînt confirmate de o faţă spirituală şi fină, de formă triunghiulară, mai ales dacă o comparăm cu faţa plină a lui Teodor, pictată cu o jumătate de secol mai devreme. Nu e de mirare că acest om, dotat mai mult cu forţă spirituală decît cu forţă de caracter, a fost primul care a căutat protecţia maternă a Sfintei Fecioare, animat, fără îndoială, de sentimentul secret de a-şi fi luat revanşa împotriva împăratului căruia a trebuit să i se supună, adorînd-o pe Fecioara Maria aşa cum alţii îl adorau pe împărat, adică în genunchi, şi dîndu-i astfel onorurile imperiale care, în acea vreme, nu i se dădeau mamei lui Cristos.

Liber pontificalis ne spune de asemenea că Ioan al VII-lea a pus să se facă pentru diverse biserici portrete *(imagines)*, în care toţi cei care vor, să-i poată recunoaşte trăsăturile. Acest text, cam obscur, se referă oare la nimbul pătrat ce apare pentru prima oară în portretele acestui papă? (Portretul lui Grigorie cel Mare e posterior portretului său). Sau poate trebuie să înţelegem că faţa sa putea fi recunoscută, spre deosebire de faţa celorlalţi papi?

E sigur, de altfel, că portretul papal a cunoscut mode care au creat tipuri convenţionale. A existat moda feţei ascetice şi emaciate, de formă triunghiulară, în care se încadrează portretele lui Ioan al VII-lea, Pelagiu al II-lea (intact) sau cel al papei Zaharia (741—752) de la Sfînta-Maria-cea-Veche şi, concomitent, moda capetelor pătrate cu faţa plină, romană, ca aceea a lui Teodor I sau a lui Adrian I. Fapt tulburător, două portrete ale lui Pascal I, cel din biserica Sfînta Praxedia şi cel din biserica Sfînta-Cecilia-din-Transtivir, aparţin tipului pătrat, în timp ce un al treilea (din biserica Sfînta-Maria-de-Duminică) se apropie de tipul triunghiular.

În şapte ani de pontificat furtunos, să i se fi subţiat faţa? Mai probabil e că a fost copiată după cea a lui Ioan al VII-lea, al cărui portret de la Sfînta Maria-cea-Veche era copiat după cel de la Sfînta-Maria-de-Duminică, tot aşa cum mozaicul de la Sfînta Praxedia era copiat după cel al lui Felix al IV-lea de la Sfinţii-Cosma-şi-Damian. Sîntem astfel obligaţi să ne punem problema dificilă a copiei.

În concluzie putem afirma că, în orice caz, începînd din secolul al VII-lea și pînă la sfîrşitul secolului al IX-lea (ultimul portret original pe care-l posedăm e cel al lui Leon al IV-lea, mort în 855), portretul papal ţine seamă într-o largă măsură de trăsăturile fizice exacte ale modelelor sale, sau cel puțin de personalitatea lor intimă. Deși clasați amîndoi în categoria tipului triunghiular, Ioan al VII-lea și papa Zaharia nu aparţin aceluiaşi tip de bărbat. Avem dealtfel o probă concretă că acesta din urmă i-a pozat pictorului care i-a făcut portretul.

În epoca refuzului generalizat al portretului, papii au salvat aşa dar principiul efigiei personale, din motive care nu aveau, evident, nimic de-a face cu protecţia acestui domeniu artistic, şi care erau suscitate de rivalitatea lor cu împărații Bizanțului. Aceştia din urmă, totuși, n-au adus portretului servicii analoage. Efigia imperială bizantină, deși continuă să existe, se angajează tot mai mult pe drumul convenției căci la Bizanţ, funcţia imperială înseamnă mai mult decît personalitatea suveranului domnitor. În Occident, în schimb, exemplul papei permite începutul unei noi perioade din evoluţia portretului. Aici s-a reținut procedeul care dă drept de existență portretului personal precum și faptul că este de ajuns să se găsească o justificare religioasă, un pretext oarecare, sub forma unui omagiu adus cauzei divine, pentru ca portretul unui particular să poată figura alături de personajele sfinte.

EVUL MEDIU TIMPURIU

Portretul regal

Am fi înclinați să credem, la prima vedere, că împărații, regii și prinții din Occident puteau cu foarte mare uşurinţă reinstitui obiceiul de a cere să li se facă portretul, obicei care, din totdeauna, existase în legătură cu o funcţie atît de înaltă. Or, pînă acum n-am descoperit nici un portret al lui Carol cel Mare făcut în timpul vieţii acestuia, cu excepţia mozaicului din Latran care a fost comandat de papa Leon al III-lea într-un scop vexatoriu: regele francilor apare aici îngenuncheat la picioarele Sfîntului Petru (adică în faţa simbolului unui papă etern). Se ştie, dealtfel, că împăratul Carol cel Mare adera la acuzaţiile aduse în Occident împotriva împăraţilor iconoclaşti din Bizanţ, bănuiţi de a fi înlăturat chipul lui Cristos pentru a şi-l pune pe al lor în loc. Fapt este că abia a patra generaţie de regi carolingieni ne oferă cîteva portrete regale, aflate în regatele întemeiate în urma invaziilor popoarelor migratoare. Dar şi acestea nu trebuie căutate în locuri publice. Pentru a le vedea, trebuie să deschizi o carte, închisă ea însăşi în biblioteca unei mănăstiri.

Într-adevăr, singurele portrete care ne-au rămas de la nepoţii lui Carol cel Mare se găsesc în manuscrisele miniate. Există două ale lui Lothar I: o foarte frumoasă miniatură de pe prima pagină a unui *Evangheliar* păstrat la Paris (Bibl. Naţ. lat. 266) şi o alta aflată în *Psaltirea* sa, pictată după anul 842 (Brit. Mus. M. Add. 37768). De la Carol cel Pleşuv ne-au rămas patru portrete, în patru manuscrise diferite, chiar cinci, poate, dacă îl punem la număr şi pe cel din *Sacramentariul din Metz*, care însă nu e sigur că este al său. Portretele lui Lothar sînt sobre. Trăsăturile feţei, bine puse în valoare, se aseamănă de la un portret la altul; diferă doar expresia. Portretele lui Carol, dimpotrivă, insistă atît de mult pe caracterul regal al reprezentării încît preocuparea de a reda trăsăturile personale cade pe al doilea plan. Artiştii aflaţi 'n slujba acestuia se străduie, înainte de orice — şi fără îndoială, la cererea împăratului —, să glorifice, prin invenţii variate, prerogativa regală aflată sub protecţia divină. Este vorba, evident, de regele domnitor, cunoscut de toată lumea și, dacă ținem seama de caracterul excepțional al lucrării — căci pînă la Carol și Lothar nimeni nu mai îndrăznise să insereze un portret regal într-o carte sfîntă —, nici o confuzie nu se putea naște în mintea contemporanilor: era el, *regele.*

De aceea, în ciuda existenței celor patru portrete, e greu de spus în ce măsură acestea redau adevărata fizionomie a regelui. Există, cert, o anumită asemănare între cele patru figuri, mai ales dacă socotim că între primul portret din *Biblia lui Carol cel Pleşuv* (846), în care regele are o figură fermă și spînă, și ultimele două, care-l arată cu fața buhăită, cu pungi sub ochi și cu o mustață bogată *(Codex Aureus din Saint-Emmeran* și *Biblia de la Sfîntul-Paul-cel-de-dincolo-de-ziduri)*, trecuseră douăzeci de ani. Din nefericire, portretul lui Lothar oferă același tip de fizionomie ca și cel al lui Carol din *Prima Biblie.* La aceasta se poate însă evident răspunde că Lothar și Carol erau frați vitregi; dar nici nu trebuie să uităm că majoritatea acestor portrete erau executate în celebrul atelier din Tours, care avea maniera sa proprie de a trata trăsăturile feței. Principalul interes al portretelor carolingiene, și mai ales ale celor ale lui Carol, constă așa dar nu atît în redarea mai mult sau mai puțin fidelă a personalității fizice a prințului cît în producerea unui nou tip de portret regal care nu-şi are echivalentul nici în trecut și nici în contextul contemporan: e vorba de portretul *regelui înscăunat prin grația divină*, în opoziție cu portretul *regelui-dumnezeu*, așa cum îl concepea tradiția egipteană și bizantină.

Fastul imperial al lui Justinian se desfășoară, la Ravena, în perspectiva omagiului adus de ființe pămîntești unei ființe divine. El se înfățișează ca un cortegiu în al cărui centru, în picioare și cu un nimb în jurul capului, se află regele. Carol, dimpotrivă, este înconjurat de o curte din care fac parte atît ființe de esență divină cît și ființe de esență pămînteană, printre acestea amestecîndu-se și o seamă de figuri alegorice. Această curte alcătuită din îngeri, ofițeri, demnitari şi figuri alegorice care personifică provinciile regatului, evoluează în jurul punctului central pe care-l constituie regele, încoronat şi pe tron, dar fără nimb. Tronul şi cel care-l ocupă, fie că se află sub un baldachin, într-un palat, fie că ni se înfăţişează ca o apariţie celestă, pe un nor, se bucură de un spaţiu privilegiat. Protecţia specială a lui Dumnezeu, simbolizată prin mîna divină care se întinde deasupra capului regal, restabileşte totuşi sentimentul unei ierarhii: regele e primul dintre oameni, dar numai prin graţia lui Dumnezeu.

Această concepţie inaugurată de nepotul lui Carol cel Mare a fost reluată, în secolele X şi XI de către împăraţii germani, ottoni şi salieni, cînd va fi păstrată compoziţia în înălţime sau inscrisă într-un pătrat, dictată de conţinutul ideologic, şi tema portretului regal tronînd în mijlocul unei curţi, foarte mult practicată în Occident în tot timpul evului mediu şi chiar mai tîrziu, în timp ce la Bizanţ ele vor dispărea aproape cu totul în urma conflictelor—ce vor slăbi puterea imperială — survenite între împărat şi biserică.

Portretul şi donaţia

Papa de la Roma şi regele din Occident au asigurat astfel supravieţuirea portretului personal, opunîndu-se valului de iconofobie desfăşurat peste lumea născută pe ruinele Imperiului Roman. Exemplul regal nu putea fi urmat decît în puţine cazuri, doar de către cei care puteau emite pretenţii la suveranitate. Exemplul papei, în schimb, a avut repercusiuni mai mari, confundîndu-se, într-o oarecare măsură, cu ideea de *donaţie*: faptul de a oferi un obiect sacru pare să dea donatorului dreptul de a aminti, prin reprezentarea chipului său, binele făcut pentru cauza credinţei. Orice persoană de un anumit rang, dispunînd de mijloace financiare importante, putea să săvîrşească o operă pioasă asumîndu-şi cheltuielile de înfrumuseţare a unui sanctuar sau de confecţionare a unei cărţi sfinte. Portretul donatorului pios apăruse încă la începutul erei creştine, atît la Dura-Europos, cît și în catacombele romane, unde mai întîi acesta își are locul *în marginea* conținutului figurativ al operei pe care a plătit-o. El continuă să existe în primele mozaicuri făcute de creștini după ce au ieșit din catacombe la lumina zilei iar papii înșiși sînt înfățișați în această calitate de donatori, arătîndu-i lui Crist sau Fecioarei micul model al bisericii înălțate de ei.

Întemeindu-se pe aceste exemple, persoanele particulare care finanțau decorația unei biserici au cerut să figureze în tablourile sacre, această pretenție condiționînd adeseori donația. La Ravena, îl vedem pe bancherul Julian ocupînd un loc de cinste în suita lui Justinian. La Salonic, în plin secol al VII-lea — în epoca celui mai categoric refuz al portretului — mozaicul absidial din biserica Sfîntul Dumitru îi înfăţişează, în picioare, pe prefectul Leontius, fondatorul bisericii, şi pe episcopul care a patronat fondarea. Ei poartă amîndoi, ca şi papii, nimbul pătrat al celor aflaţi în viaţă, şi stau alături de sfîntul patron al bisericii care, pentru a-i înfăţişa publicului, își întinde brațele peste ei, în semn de protecţie.

Prin mijlocirea donaţiei, și cu condiţia de a reprezenta o protecție sacră, portretul rămîne astfel licit peste tot unde gîndirea civilizată este încă îndeajuns de rafinată pentru a autoriza o atare tentativă și pentru a inventa un subterfugiu care să permită evitarea scandalului. Roma și Grecia au fost deci, în mod firesc, depozitarele acestei formule. În alte regiuni, ezitarea va fi de o durată cu atît mai mare cu cît țara va fi fost mai puțin romanizată înaintea invaziilor. Dar întreg Occidentul va sfîrși prin a ceda, între sfîrșitul secolului al IX-lea și cel al secolului al XI-lea, ispitei portretului personal sub forma liniștitoare a donatorului. El va fi practicat fie pe decorul mural, fie, după exemplul prinților, pe manuscrisul miniat, extinzîndu-se apoi pe retablu, cînd acest nou obiect ritual își va face apariția, în secolul al XIV-lea.

În Germania ottoniană, unde particularismul provincial rămîne puternic într-un imperiu care se clătina, se poate observa o adevărată înflorire a portretelor inserate în manuscrisele comandate de marii seniori ai bisericii, stăpîni absoluţi ai arhiepiscopatelor, episcopatelor şi abaţiilor lor. Se adaugă, adeseori, la aceste portrete de donatori, cel al scribului care a transcris textul sacru, cu condiţia ca acest scrib să ocupe o poziţie înaltă în ierarhia monahală, căci adeseori abatele însuşi îndeplinea această funcţie. E drept că multe dintre aceste portrete miniate, al căror număr creşte spre sfîrşitul secolului al XII-lea depăşind graniţele imperiului german, nu depăşesc stadiul unui semn simbolic sumar, însoţit de numele celui interesat. Altele, în schimb, merită să fie privite mai îndeaproape, pentru că, spre deosebire de portretul integrat într-un decor mural care comportă în mod normal mai multe personaje, ele se prezintă ca un mic tablou al cărui unic obiectiv este acela de a-l înfăţişa pe donator, constituindu-se, astfel, în portrete individuale independente.

Printre ele se remarcă în mod deosebit două admirabile portrete ale lui Egbert, arhiepiscop de Trier sub Otton II şi Otton III. Inspirîndu-se în acelaşi timp din inconografia imperială şi din cea papală, acest magnat al bisericii îşi acordă atît tronul cît şi nimbul pătrat al celor în viaţă, dorind, fără îndoială, să arate prin aceasta că în arhiepiscopia sa el se consideră tot atît de puternic ca împăratul şi tot atît de sfînt ca papa. În afara acestei particularităţi, cele două portrete, unul aflat într-un *Lecţionar* din Trier, celălalt într-o *Psaltire* din Cividal, seamănă prea puţin între ele, şi nu avem suficiente date cronologice pentru a stabili dacă această lipsă de asemănare fizică se datoreşte deosebirii de vîrstă. Anumite indicii, totuşi — deosebirea de tehnică, mai ales a celor două imagini executate de acelaşi atelier din Reichenau — , pledează în favoarea unei mari distanţe între cele două date de execuţie, în timp ce preferinţa, comună ambelor efigii, pentru o coafură extrem de complicată, constituie o trăsătură identică. În definitiv, există totuşi o şansă pentru ca aceste portrete să fie autentice, deşi foarte stilizate.

Stilizarea este, de asemenea, trăsătura frapantă a unui alt portret remarcabil din seria inluminurilor, portret de o autenticitate indiscutabilă, în care tentativa de personalizare individuală nu este compromisă prin utilizarea unor curbe abstracte. E portretul lui Eadwine, călugăr englez din Canterbury. Scrib și totodată pictor de inluminuri, el și-a integrat autoportretul într-o copie engleză după celebra psaltire din Utrecht, pictîndu-se pe sine, dacă putem spune astfel, „din memorie“, deoarece nu-și caută cu privirea chipul într-o oglindă, a cărei prezență, dealtfel, e greu de conceput într-o chilie de mînăstire din secolul al XII-lea. Privirea artistului e pironită pe cartea pe care o transcrie și o împodobește totodată cu miniaturi. Bineînțeles, această operație imposibilă, executată cu ambele mîini deodată, nu ne este arătată decît pentru a ni se spune că Eadwine este atît transcriptorul cît și pictorul manuscrisului. Afirmația făcută prin mijlocirea imaginii este întărită de o inscripție prin care Eadwine are grijă să precizeze încă odată dubla sa competență, adăugînd că autorul este „prințul scribilor“, și că gloria sa va rămîne veșnic vie, exprimată fiind astfel atît prin litere cît și prin imagine. Această sete de renume e un fenomen nou. Artistul caută să iasă din anonimatul în care-l menținea pînă atunci societatea, ascultînd de același impuls ca și modelul care-i comandă portretul.

III. CĂTRE LIBERTATEA PORTRETULUI: SECOLELE XIV ȘI XV

PREZENTAREA DE CĂTRE SFÎNT

În raport cu donatorul înfățișat într-o decorație murală, donatorul manuscrisului face un nou pas către portretul individual independent: e singur pe pagină, în timp ce primul face parte dintr-o compoziție cu figuri multiple. Acest pas nu anulează însă etapa care-l precede. Cele două genuri, care nu se adresează aceluiași public, continuă să se dezvolte paralel, în timp ce noi posibilități se deschid portretului din secolul al XIV-lea: fața altarului și retablul din lemn pictat. Va fi astfel depășită o nouă etapă spre autonomia portretului căci, dacă donatorul retablului rămîne, ca și cel al decorului mural, integrat într-o compoziție complexă, retablul, în schimb, este un obiect mobil și transportabil, așa cum va fi, mai tîrziu, tabloul de șevalet.

Pictura pe lemn e legată de modificările survenite în arhitectura religioasă la nord de Alpi și mai ales în Franța. Biserica gotică, ce devine o adevărată colivie de sticlă, nu mai permite decorației pictate să se desfășoare pe pereți. Totuși, necesitatea imaginii în sanctuare e mai imperioasă decît oricînd, căci un public tot mai larg umple bisericile din ce în ce mai spațioase, public care trebuie instruit prin imagine pentru că, laic fiind este și analfabet. Pictura pe vitralii nu poate îndeplini această funcție: vitraliul e spectaculos dar greu de descifrat. Pictura este astfel constrînsă să se desprindă de pereți — așa cum a făcut adeseori și sculptura — și să se statornicească în mijlocul bisericii, acolo unde poate fi văzută. E făcută pe lemn și se organizează, sub diferite forme, în jurul altarului: *față de altar (*sau *antependium)* — panou de lemn pictat, așezat în fața mesei de altar; *retablu (retro-tabulum)* — așezat îndărătul acesteia; panou pe laturile mesei sau baldachin — acestea cu precădere în Spania. În Italia, care poate rămîne credincioasă frescei, pentru că n-a dus niciodată pînă la capăt principiul arhitecturii ogivale, retablul nu cunoaște dezvoltarea din țările așezate la nord de Alpi. Aici, ca și în Spania, întîlnim doar panouri asamblate dar nearticulate, pictate doar pe o singură față, în timp ce în Flandra și în Franța retablul devine un fel de dulap cu voleți articulați ce se pot replia pe panoul central oferind pictorului atît o față interioară, care se vede cînd retablul este deschis, cît și o față exterioară, vizibilă cînd acesta este închis.

Interesul prezentat de aceste montaje este evident. Panourile puteau fi pictate în atelier în funcție de asamblările cele mai diferite. După dorință, pictorul putea să desfășoare o scenă de mari proporții pe mai multe panouri, sau dimpotrivă, să picteze pe fiecare panou un subiect independent de celelalte, dar juxtapus scenei principale care ocupă centrul. Și poate că într-un context de acest gen au figurat, pictate în anul 1350 probabil, cele două panouri de lemn al căror releveu a fost făcut, în secolul al XVIII-lea, pentru colecționarul Gaignère, și care ne-au păstrat astfel o formulă încă inedită a portretului: *prezentarea de către sfînt.*

Inedită prin caracterul său de tablou independent, această compoziție nu este, în ceea ce privește subiectul, inedită decît în contextul unui ev mediu pe cale de a se sfîrși. În catacombe aflăm exemple ale unei concepții asemănătoare, ca portretul unei oarecare Veneranda (cimitirul din

Comodilla), care este prezentată de o sfîntă martiră. Dar aici este vorba de comemorarea unor persoane defuncte, în timp ce în releveul lui Gaignère nu sînt înfățișați decît oamenii vii. Îl vedem pe regele Franței, Ioan ce Bun, rugîndu-se în genunchi în timp ce sfîntul Denis, aflat în spatele lui, îl arată cu un gest al mîinii. Pe cel de al doilea panou, Ioana de Franța și Blanche de Navara, tot îngenuncheate, sînt prezentate de către sfîntul Ludovic: adăpostind-o sub pulpana mantiei sale, acesta o înconjură pe tînăra prințesă de Navara cu un braț protector, în timp ce celălalt braț se odihnește pe umărul fiicei lui Ludovic al XI-lea.

Cele două panouri urmau să facă parte dintr-o compoziție mai vastă? Nu neapărat. Ele formau poate un diptic independent, ca și cele două celebre dipticuri de origine franceză, puțin posterioare ca dată (unul se află la Londra, sub numele de dipticul Wilton, iar celălalt la Muzeul Bargello din Florența, sub numele de dipticul Carrand). Amîndouă atestă, în orice caz, că există în Franța o preferință pentru acest tip de tablouri, și nimic nu ne împiedică să credem că dubla scenă dinastică ce ne-a fost transmisă prin releveul lui Gaignère face și ea parte din aceeași categorie.

Scena se petrece într-un interior; nici o anecdotă sfîntă sau legendă nu-i servește drept pretext. Singura intenție este aceea de a arăta modelul ca atare, chiar dacă acesta este încă înconjurat de cîțiva sfinți protectori. E adevărat că este vorba aici de portrete regale , categorie cu deosebire privilegiată. Dar de data aceasta prinții nu sînt înfățișați în exercițiul funcțiunii lor regale ci așa cum ni-i imaginăm în intimitatea capelei lor particulare. Adevărata noutate a acestui portret regal constă în caracterul său intim, apărut pentru prima oară după ce carolingienii statorniciseră formula ce-l înfățișa pe rege tronînd în toată majestatea sa.

La începutul secolului al XIV-lea, mai exact în 1317, pictorul din Siena Simone Martini, aflat în vizită la Napoli, realizează o efigie a regelui Robert de Anjou despre care se spune că marchează o dată în istoria portretului pictat, fapt, fără îndoială, adevărat, dar în primul rînd pentru că avem de-a face cu o operă de o calitate artistică excepţională. Căci în domeniul iconografiei, Simone Martini nu aduce, faţă de tradiţiile existente, nici un element revoluţionar: regele Robert este îngenuncheat în faţa sfîntului Ludovic care stă pe tron, lăsîndu-se încoronat de către acesta, atitudine în care regăsim schema obişnuită a *încoronărilor imperiale săvîrşite de Crist*, aşa cum continuă să le practice în acea epocă iconografia oficială bizantină transmisă lui Martini prin intermediul îndelungatei influenţe pe care a exercitat-o arta bizantină asupra Italiei.

Cele două tablouri franceze rup, aşadar, atît cu tradiţia carolingiană cît şi cu cea bizantină, amîndouă încă vii. Ele inaugurează portretul al cărui interes se concentrează asupra persoanei reprezentate — ca odinioară, în epoca de decadenţă a Imperiului —, şi nu asupra prerogativelor sale. Pasul către portretul liber este pe punctul de a fi făcut — şi cînd spun „liber" mă refer la un dublu sens: cel de obiect amovibil şi cel privitor la dreptul individului de a se reprezenta fără alt scop decît acela de a se arăta pe sine însuşi. Dar el nu va fi efectiv făcut decît aproximativ zece ani mai tîrziu, şi nu e întîmplător faptul că iniţiativa o are acelaşi Ioan cel Bun care adoptase formula *prezentării de către sfînt*.

Dealtfel, şi de data aceasta, noua formă pe care o capătă portretul nu le va înlătura pe cele vechi. Sub forma sa primitivă, *prezentarea de către sfînt* va da naştere, în 1450, în ciuda înfloririi, în acea epocă, a portretului liber, capodoperei lui Jean Fouquet, *Étienne Chevalier prezentat de către sfîntul Étienne*. Nu mai avem de-a face, de data aceasta, cu un portret regal, ci cu cel al unei persoane particulare, prezentată de către sfîntul al cărui nume îl poartă şi care este, ca să spunem aşa, dublul său. Ocupînd întregul volet al unui diptic de mari proporţii, el joacă simultan rolul de portret indiferent şi de portret al donatorului celui de a doilea volet, pe care figurează celebra *Fecioară cu heruvimi roșii,* astăzi separată de pandantul său. Au loc deci contaminări atît între diversele iconografii în care se refugiază încă portretul individual cît și între amplasările caracteristice fiecărei categorii.

DONATORUL RETABLULUI

Retablul, mai ales, acceptă atît formula donatorului izolat cît și pe cea a donatorului „prezentat de către sfînt". Dar, indiferent de formula adoptată, donatorul cîștigă tot mai mult în importanță și cucerește treptat un loc tot mai de seamă pe măsură ce cad în desuetudine concepțiile prohibitive ale Evului Mediu. Mult timp înainte ca modestul Étienne Chevalier să fi fost prezentat Fecioarei de către sfîntul al cărui nume îl purta, un personaj cu mult mai îndrăzneţ hotărăşte să fie pus direct în prezenţa Reginei Cerurilor, renunțînd la orice intermediar sau protector.

Donatorul în Flandra

Mă refer la cel mai frumos tablou din această epocă, și anume la *Madona de la Autun* de Van Eyck, aflat acum la Luvru și cunoscut în general sub numele de *Madona Cancelarului Rolin.*

Nicicînd o iconografie atît de îndrăzneață nu mai fusese propusă amatorilor de pictură. În loc să troneze în centrul panoului, Fecioara se află într-un colț al acestuia, împărțind în mod egal cu donatorul totalitatea cîmpului figurativ al tabloului. Acesta, confortabil instalat în fața unui mic scaun de rugăciune pe care își sprijină coatele, are aceleași dimensiuni ca și cea către care se roagă. Acest mod, neuzitat încă, de a dispune personajele, poate fi, fără îndoială, explicat prin dorința de a nu masca vederea care, dincolo de *loggia* unde are loc neobișnuita întîlnire, se deschide spre un oraș străbătut de un fluviu barat la orizont de un şir de coline. Dar faptul că artistul procedează astfel pentru a îngădui privirii să contemple un oraş, nu arată oare tocmai că el acordă o foarte mare importanţă acestui mod de a dispune elementele tabloului? În epoca lui Van Eyck, cînd pictorii lucrează la comandă, nimeni nu pictează doar pentru plăcerea de a picta: totul are o semnificaţie dinainte hotărîtă. Deşi opera va fi transformată de artist într-o valoare eternă, fapt care face ca sensul ei primitiv să ne fie indiferent, totuşi elementele ei prime — materialele care au servit la organizarea sa — există prin semnificaţia pe care tabloul trebuie s-o aibă. Aşadar, independent de farmecul peisajului desfăşurat în faţa *loggiei*, oraşul a cărui imagine, minuţioasă ca o miniatură, o vedem, are un nume, iar omul care a avut îndrăzneala de a cere să fie înfăţişat *ca egal* al Fecioarei, pe care o priveşte cu ochi scrutători, îi este stăpîn. Căci tabloul, aşa cum este conceput, vrea să ne spună fără îndoială următorul lucru: am pus să mi se facă un tablou care să ne înfăţişeze *pe mine şi oraşul meu*, asupra căruia am o putere care o egalează pe cea a Reginei Cerurilor.

Este evident că dacă am putea identifica oraşul, am şti mai uşor cine este „donatorul" tabloului. Dar toate încercările făcute pentru a-l identifica fie cu oraşul Maestricht, fie cu oraşul Utrecht, fie cu Lion sau cu Geneva nu sînt concludente. Tabloul fiind găsit la Autun, cercetătorii s-au resemnat să-l raporteze la acest oraş, deşi înfăţişarea sa nu seamănă deloc cu cea a cetăţii pictate. Se crede deasemeni că, de vreme ce cancelarul ducelui de Burgundia, Nicolas Rolin, era originar din Autun, unde fiul său era episcop în 1436, tabloul fusese probabil dăruit bisericii Notre-Dame din Autun fie de către tată fie de către fiu. Şi pentru că bărbatul aflat în prezenţa Fecioarei este un laic, se consideră că el nu-l poate înfăţişa decît pe tată.

Trebuie să recunoaştem că această tentativă de situare se sprijină pe argumente foarte precare, Admirabilul portret pe care ni-l oferă tabloul de la Luvru nu justifică decît dintr-un singur punct de vedere raportarea la cancelarul Rolin: în 1434 — dată presupusă a donației — Nicolas Rolin avea cincizeci și opt de ani, adică vîrsta aproximativă a *donatorului*. I s-ar mai putea, de asemenea, eventual, atribui cancelarului acea lipsă de respect față de puterea divină, evidentă la personajul din tablou, ce se lipsește de prezența unor sfinți care să-l înfățișeze Fecioarei, și care, deși în genunchi, nu manifestă prin atitudinea sa nici umilință, nici extaz. Nicolas Rolin era binecunoscut pentru lipsa sa de respect față de cele sfinte: catrenele curtenilor săi o dovedesc din plin. Dar el era cunoscut și pentru înțelepciunea sa. Capabil să înfrunte cu inima ușoară eventuala mînie divină, era, fără îndoială, mai puțin dispus să se expună aceleia, mai sigure, a stăpînului său, ducele. Căci bărbatul pe care-l vedem în tablou are comportarea, înfățișarea și costumul unui prinț: el este înfățișat, ca și ducele de Burgundia într-o celebră miniatură contemporană, în tunica scurtă a militarilor — care, mai mult încă, este aici din brocart țesut cu fir de aur. Iar puterea pe care o exercită asupra unui oraș și pe care o împarte cu Fecioara, nu poate fi decît cea a unui prinț. Cum ar fi putut Rolin, magistrat ieșit din popor, să uzurpe un asemenea rol fără să-și atragă mînia unui duce de Burgundia?

Cine este atunci acest bărbat în puterea vîrstei, care acaparează numai pentru el binecuvîntarea Pruncului divin? Singurul indiciu posibil rămîne tot orașul. Or, acum zece ani s-a făcut o nouă încercare de a-l identifica cu Liège — nu cu actualul Liège, ci cu cel de dinaintea distrugerii, aproape totale, petrecută în 1468. Bazată pe un număr impresionant de texte vechi, de planuri și diverse mărturii, demonstrația lui Jean Lejeune, profesor la Universitatea din Liège, comportă totuși cîteva contradicții. Ea dovedește, în orice caz, că Van Eyck a venit la Liège și că el cunoștea orașul în amănunțime. Pictorul a lucrat fără îndoială aici înainte de a se duce la Gand, unde începe o perioadă din activitatea sa ce ne este cunoscută. Dar dacă așa stau lucrurile, bărbatul care a cerut să fie pictat în calitate de stăpîn al orașului Liège nu este oare același Ioan de Bavaria în serviciul căruia îl vom întîlni pe Van Eyck cu începere din 24 octombrie 1422 și pînă la 11 septembrie 1424? E adevărat că de data aceasta nu la Liège, abandonat de Ioan de Bavaria, după douăzeci și opt de ani de domnie, în schimbul domniei asupra ținutului Olanda-Zélanda, ci la Haga. Dar stăpînul orașului Liège l-a putut folosi pe pictor înainte de venirea sa la Haga. Nu-i oferă el, în angajamentul din 1422, funcția importantă de „valet de cameră", funcție ce nu i s-ar fi putut da unui debutant necunoscut? Dacă acceptăm concluziile lui Lejeune, putem deci alege între cancelarul Rolin — portretul fiind în acest caz pictat între 1430 și 1437 — și Ioan de Bavaria — data portretului fiind în acest al doilea caz anterioară anului 1425, cînd prințul moare.

Acesta din urmă, cred, corespunde mai bine personajului din portret. Rolin n-a fost niciodată stăpînul unui oraș, în timp ce Ioan a domnit peste Liège ca suveran absolut, meritîndu-și porecla de „necruțătorul", cu prilejul înnăbușirii revoltei din 1406. Și dacă e greu să ni-l închipuim pe puternicul dar plebeianul Rolin în rolul princiar pe care și-l atribuie „donatorul" tabloului, Ioan de Bavaria, în schimb, aparținînd unei nobile familii de prinți războinici, putea foarte bine să și-l asume. Era fiul lui Albert, duce de Bavaria, cumnatul lui Ioan cel fără Frică, duce de Burgundia, și primise el însuși, din mîinile papei, episcopatul de Liège, odată cu misiunea de a-l împiedica să treacă de partea schismaticilor. Cine mai mult decît el avea oare dreptul de a înfățișa orașul, supus de pumnul său de fier, Fecioarei, simbol al ortodoxiei catolice, și, drept răsplată pentru meritele sale, să se prezinte singur în fața Reginei Cerurilor?

Totul în acest tablou este excepțional: modul în care e conceput, iconografia, arta pictorului — care nu va mai atinge niciodată aceeași grandoare — și, desigur, și eroul, oricare ar fi el. Căci dacă facem abstracție de acest tablou unic, pentru a reveni la producția curentă, ne dăm seama că, dimpotrivă, chiar pictura lui Van Eyck, ca și cea a contemporanilor săi, cunoaşte o evoluție regulată și lentă în ceea ce priveşte tema donatorului, fără salturi atît de brusce. Portretele figurează mai întîi în partea de jos a voleţilor exteriori, fiind vizibile numai cînd retablul e închis. Este cazul *Mielului mistic* (1422—1423) din Gand, cu portretele donatorilor *Jodocus Vijdt* și al soției sale *Isabela Borlut*. Mai tîrziu, donatorul este pictat în interiorul retablului, pe fața interioară a voletului, rămînînd însă anonim și fiind înfățișat alături de un sfînt protector. Van Eyck procedează astfel în jur de 434—1435 (retablul din Dresda), iar Maestrul din Flémalle, fără îndoială, puțin înaintea lui. Cîțiva ani mai tîrziu, Van Eyck îl va introduce, în sfîrșit, pe donator — *Canonicul Van der Paele* —, în scena principală, dar cîtă deosebire între acest tablou și *Fecioara din Autun*! Aici Fecioara tronează în centru, pe o estradă adăpostită sub un baldachin; bătrînul donator — pe care îl recunoaștem după armele sale — se află îngenuncheat lîngă treptele estradei, într-o poziție foarte incomodă pentru vîrsta sa; Sfîntul Gheorghe îl prezintă, scuzîndu-se cu umor pentru această situație irevențioasă, în timp ce Sfîntul Donațiu, patronul bisericii unde se află tabloul, îl aprobă fără prea mare entuziasm; iar gravitatea solemnă care domnește în această capelă sufocantă și închisă, compensează cu greu intruziunea în lumea divină a bătrînului, stînjenit el însuși de situația în care se găsește.

Atmosfera devine mai puțin înăbușitoare cîțiva ani mai tîrziu, în *Fecioara și călugărul*, pe măsură ce ideea de a amesteca cele două lumi, cerească și omenească, cîștigă teren. Spre deosebire de secolele anterioare, această apropiere nu se mai produce în urma accesului muritorilor la sferele cerești; experiența din tabloul ce-l înfățișează pe Van der Paele nu va fi reeditată. Acum personajele sfinte coboară pe pămînt, instalîndu-se în cotloanele cele mai intime ale locuințelor muritorilor, unde citesc și meditează în ambianța caldă a unui cămin. Coafate după moda zilei, ele capătă trăsăturile unor persoane cunoscute.

În mediul artistic din preajma orașului Bruges, ce se desprinde treptat de tradițiile miniaturii franceze care-l alimentaseră la început, pentru a se apleca asupra propriului său mod de viață și de percepere a realului, Maestrul din Flémalle (identificat uneori cu Robert Campin din Tournai), contemporan cu Van Eyck, este, mai mult decît acesta, inițiatorul noii mișcări intimiste și umane. El face din prezența divină coborîtă printre oameni nu un *memento* religios ci un element cu un farmec misterios şi poetic, inclus în viaţa cotidiană. Fecioara Maria devine în tablourile sale o fată visătoare sau o tînără mamă alăptîndu-şi copilul, iar sfinţii se amestecă în viaţa oamenilor.

Portretul cunoaşte o tot mai largă răspîndire odată cu afirmarea acestei arte care-l descoperă pe om, viaţa sa intimă, aspiraţia sa către fericire și către o înțelegere cu cerul, precum și diversele tipuri umane. Îl întîlnim în scenele anonime și colective din *Mielul mistic*, în care sfinții capătă trăsăturile unor oameni cunoscuți, precum și în scenele prin care, încă din a doua jumătate a secolului, donatorii își introduc în pictura sacră cunoscuții, familia, și chiar clienții. Acum toate formulele privitoare la locul donatorului și la rolul său în dispunerea reprezentării pioase se întretaie și se suprapun, ceea ce dovedește că din punct de vedere ideologic chestiunea devenise secundară. Mai important este acum mai ales faptul de a beneficia la maximum sub raport artistic de repartizarea figurilor.

Pentru a păstra unitatea scenei centrale, Rogier van der Weyden așază magnificele portrete ale donatorilor *Judecății din urmă* — pe care-i înfățișează protejați de îngeri — pe reversul unui retablu închis, în timp ce, în tabloul său de altar executat din ordinul lui Bladelin cam pe la 1452, donatorul participă, dimpotrivă, împreună cu Sfîntul Iosif, Fecioara și îngerii, la adorația Noului-născut, în centrul tripticului. Hugo van der Goes, deși îi pictează invariabil pe donatori — totdeauna protejați de sfinți — pe voleții laterali, dă o nouă amploare motivului donatorului. În capodopera sa *Adorația păstorilor*, pictată pentru Portinari, voletul lateral, lărgit și spațios, devine un adevărat tablou autonom, cu un peisaj propriu și cu o dispoziție savantă a grupurilor care comportă, în urma reprezentării membrilor familiei donatorului și a numeroșilor săi patroni, mai multe figuri pe fiecare volet.

Cel mai dezinvolt din această generație față de ierarhia convențională ne apare totuși Hans Memling, a cărui activitate coincide aproape total în timp cu cea a lui Hugo. El fie că utilizează pentru portret unul din cei doi voleți ai unui diptic (adică ai unui retablu alcătuit din două părți de dimensiuni egale) care, detașat de pandantul său — cum e, în prezent, cazul frumosului portret al lui Martin de Nieuwenhove —, constituie practic un portret liber, fie că îi introduce pe donatori în centrul panoului, rezervînd voleții pentru sfinți.

Donatorul în Italia

În Italia, portretul pătrunde în tabloul de altar pe alte căi decît în Flandra.

Nici la Florența și nici la Siena — cele mai înfloritoare centre artistice din prima jumătate a secolului al XIV-lea —, retablul nu este invadat de portretul individual. Conform vechilor tradiții, tema donatorului continuă să fie aici practicată în pictura murală, și putem chiar presupune că dacă pictorul flamand Rogier van der Weyden execută, la un moment dat, o serie de polipticuri în care donatorul, absent, e înlocuit cu scene sfinte, el o face pentru a se conforma, în această privință și în multe altele, procedeelor și uzanțelor artiștilor italieni care-l impresionaseră profund în timpul călătoriei sale în Italia.

Abia către sfîrșitul secolului al XV-lea, portretul — de la început colectiv — invadează tablourile care împodobesc altarul, devenind, dintr-o dată, și pe frescă, din individual, colectiv. Acei „spectatori“ care asistă cu indiferență la scena sfîntă sînt, fără îndoială, din punct de vedere social, descendenții donatorului, unul din ei plătind executarea tabloului. Dar ei nu mai au nici figura și nici severa îmbrăcăminte monastică a acestuia. Ei nu participă deloc — nici chiar printr-o atitudine de adorație — la scena pe care o contemplă, părînd a aparține unei alte lumi. Ghirlandaio și Botticelli îi înfățișează pe pereți și în tablouri pe contemporanii lor în viață într-o atitudine amintind de cea a unor oameni ce se plimbă pe stradă sau de cea a spectatorilor de teatru. *Închinarea Magilor*, subiect consacrat prin tradiție acestui gen de intruziune mondenă datorită cortegiului inclus în anecdotica sa, nu mai deține, în ultimii douăzeci de ani ai Quattrocento-ului, privilegiul exclusiv de a le înfățișa, sub trăsăturile membrilor suitei regale, pe toate persoanele mai de seamă din orașul unde se execută pictura. Acum pictorul se poate folosi de orice legendă sfîntă pentru a fi fie pe placul nobilului care a plătit lucrarea, fie pe cel al protectorilor săi sau al celor ce sprijină ordinul călugăresc care a comandat pictura sau patronează biserica unde aceasta urmează să fie așezată. Ghirlandaio îl pictează pe Marsilio Ficino, filozoful favorit al lui Lorenzo de' Medici, în *Îngerul arătîndu-i-se lui Zaharia*, și imaginează în *Buna-Vestire*, subiect, prin tradiție, sobru și laconic, întîlnirea a două mari cortegii, dintre care unul — alcătuind chiar suita Fecioarei Maria — este condus de Giovanna degli Albizzi, tînăra soție a lui Lorenzo Tornabuoni, fiul lui Giovanni Tornabuoni, unchi al lui Lorenzo de' Medici, pe cheltuiala căruia se face noua decorație a bisericii Santa-Maria-Novella în care se integrează această frescă.

„Spectatorul“ nu este deci chiar donatorul însuşi. Distincţia este şi mai evidentă în biserica Trinităţii, unde Ghirlandaio a decorat o capelă pentru familia Sassetti. Cei doi donatori adevăraţi, *Sassetti şi soţia sa*, figurează aici pe unul din pereţi, în atitudinea tradiţională de rugăciune. Dar locul de onoare, în cadrul frescei centrale, e rezervat familiei Medici şi curţii lor, care stau întorşi cu spatele către miracolul reprezentat.

Aceiaşi Medici arborează atîta aroganţă şi insolenţă într-o *Închinare a Magilor* din galeria Uffizi, atribuită lui Botticelli, încît te poţi întreba dacă e vorba de flaterie sau, dimpotrivă, de o critică din partea pictorului. Ne putem pune aceeaşi întrebare şi în faţa anumitor portrete libere din această epocă, aşa-numitele portrete *medicee*. Căci în Italia, ca şi în Flandra, portretul liber are, în acea vreme, mai mult de o jumătate de secol de existenţă şi, pentru a-i urmări evoluţia independentă de prezenţa „donatorului“ şi a „spectatorului“, trebuie să ne întoarcem la epoca lui Ioan cel Bun, regele Franţei.

PORTRETUL LIBER

Prototipurile franceze

Cel mai vechi portret liber din arta occidentală este cel al unui rege. Este vorba de acelaşi Ioan cel Bun pe care l-am mai întîlnit *prezentat de către un sfînt*, şi, ca şi în acel tablou, în tabloul la care ne referim acum frapant este faptul că nici aici portretul regelui nu este un portret regal.

Nici un însemn, nici măcar o coroană, nu arată că avem de-a face cu un rege; o inscripţie, doar, ne informează despre identitatea modelului. Ioan al II-lea se vrea aşa cum este: nu rege ci om. Artistul, ţinînd seama de această dorinţă care, în 1360, e cu totul surprinzătoare, a ştiut să sacrifice reprezentarea în picioare, ocupîndu-se cu precădere de capul modelului său, solid așezat pe un trunchi puternic: ia astfel naștere în pictură „bustul“ laic, sortit unei cariere imprevizibile.

Omul ne apare așa cum trebuie să fi fost cu adevărat: iubitor de plăceri, de o temeritate plină de nepăsare, și totodată lipsit de tărie. Carol al V-lea a moștenit gustul tatălui său pentru portret, dar nu și îndrăzneala acestuia. Toate portretele sale pictate sau sculptate aparțin categoriei „donatorului“; cel de pe *Găteala de altar din Narbonne*, în care-l vedem în atitudine de rugăciune într-un compartiment imitînd un volet de retablu; cel de pe pagina de dedicație a așa-numitei Biblii a lui Jean de Vaudetar, unde o miniatură pictată de Jean de Bandol (1371) îl arată primind volumul ca omagiu; cel care, sculptat în piatră, se înalță alături de statuia reginei pe portalul mănăstirii Celestinilor, și care ține în mînă modelul redus al bisericii. Mai mult chiar, neîndrăznind poate să reediteze un al doilea cuplu de statui înfățișîndu-i pe regii în viață, a așezat la Quinze-Vingts portretul sculptat al soției sale Ioana sub numele Margaretei de Navara și pe al său sub cel al regelui Ludovic cel Sfînt.

Această timiditate a moștenitorului tronului nu a stăvilit totuși mișcarea inaugurată de Ioan al II-lea, care va fi continuată de ceilalți fii ai săi, frați ai regelui domnitor. Ducele Jean de Berry poseda în castelul său de la Bicêtre o întreagă colecție de portrete, prototip al viitoarelor galerii de acest fel. Ea a fost nimicită în 1411 de un incendiu dar, chiar din 1415, ni s-a păstrat un frumos desen în peniță și acuarelă ce-l înfățișează pe Ludovic II de Anjou, nepot al lui Ioan cel Bun. Brantôme ne povestește, dealtfel, că în palatul din Paris care i-a fost dat în 1389 de către fratele său Carol al VI-lea, ducele Ludovic de Orléans își făcuse un „cabinet cu portrete“, unde erau expuse cele ale numeroaselor sale amante. Ioan fără Frică, duce de Burgundia, făcîndu-i o vizită, a putut să vadă printre ele portretul propriei sale soții, Margareta de Bavaria.

Cînd, în jur de 1425 la Florența și în jur de 1430 la Bruges, apar primele portrete de șevalet, devine evident faptul că în amîndouă aceste centre punctul de plecare comun este acel gust parizian pentru portret, răspîndit de „prinții florilor de crin“: în Flandra, de către Filip cel Bun, duce de Burgundia, nepot al lui Jean de Berry, care l-a avut în serviciul său pe Van Eyck cu începere din 9 mai 1425; în Italia, de către ducii de Orléans și de către prinții din Casa de Anjou, care domnesc sau vor să domnească în nordul și în sudul Peninsulei și ai căror bancheri sînt burghezi din Florența și din Lucca. Totuși, deși punctul de plecare e comun, moștenitorii flamanzi și cei italieni ai portretului francez imprimă propriilor lor opere cîteva trăsături specifice, și orientează dezvoltarea ulterioară a genului în două direcții opuse.

Trei portrete, inaugurînd fiecare începuturile portretului liber în țările respective, ilustrează în mod evident atît punctul de plecare comun cît și această dezvoltare divergentă în ceea ce privește execuția. Unul este portretul lui *Ludovic II de Anjou*, executat în Franța în 1415; al doilea este *Portretul unui necunoscut*, de la muzeul Gardner din Boston, atribuit florentinului Masaccio și datat 425—1428; al treilea este un *Portret de bărbat cu turban roșu*, de la National Gallery din Londra, semnat de Jan Van Eyck și purtînd data de 1433.

Portretul francez e executat din profil, ca și cel al lui Ioan cel Bun. Partea vizibilă a feței, foarte studiată, e nuanțată printr-un modeleu de umbre fine în planuri diferențiate și care se pierd treptat. Trăsăturile feței sînt bine individualizate, deși pictorul nu se complace într-o reproducere naturalistă detaliată. El dă atenție atît portretului propriu-zis cît și compoziției generale a micului tablou: volumele turbanului și ale veșmîntului bogat brodat se contrabalansează, culorile se armonizează iar liniile se îmbină în unghiuri comune.

Portretul italian, executat și el din profil, e pictat *a tempera*, în timp ce cel francez este un desen. Totuși tabloul pictat acuză o înăsprire a liniilor în raport cu cel desenat. Detașîndu-se, printr-un contur colțuros, pe un fond sumbru, profilul italian este colorat într-un ocru etalat în planuri largi pe care se suprapun pete de lumină, iar trăsăturile se desenează cu o precizie care exclude orice estompare treptată. Astfel tratat, acest chip ascuțit nu este, fără îndoială, nici insignifiant nici indiferent. El vădește, dimpotrivă, o intensitate deosebită, căci tot efortul pictorului, concretizat prin procedee de sinteză, se concentrează asupra unei singure caracteristici a modelului: duritatea tinereții intransigente și sumbre.

Această față este încadrată de două volume, care dețin în compoziția tabloului un rol mai spectaculos decît fața însăși: turbanul și linia veșmîntului. Roșul strălucitor al turbanului se aprinde și mai mult în vecinătatea roșului potolit al veșmîntului cu pliuri, ce se nuanțează în negru și pe care cad umbre violete. Mișcarea imprimată turbanului desenează un zbor imaginar al cărui plan orizontal taie linia cutelor drepte ale veșmîntului. Un guler savant tratat în tonuri de alb cald, negru și alb rece, desparte acest veșmînt de gîtul de culoare ocru. În concluzie, efectul pictural, cu totul remarcabil, și vădind o tehnică foarte sigură, capătă aici o importanță mult mai mare decît preocuparea pentru analiza intimă a modelului. Fața însăși, cu efect de medalie, joacă în acest ansamblu un rol de suprafață colorată ale cărei contururi ascuțite contrastează, prin duritatea lor, cu suplețea stofelor. Iată de ce admirăm aici în primul rînd prefecțiunea operei de artă și abia în al doilea portretul ca atare.

În schimb, dacă privim opera pictorului flamand, constatăm că el n-a reținut de la predecesorii săi francezi și italieni grija de a face dintr-un portret un *tablou* a cărui estetică să rezulte din elemente exterioare studiului exclusiv al feței. Veșmîntul sumbru, pe un fond tot sumbru, servește la izolarea măștii; gulerul de blană, de o nuanță doar cu puțin mai luminoasă, la atenuarea ei. Roșul turbanului se armonizează cu tenul colorat al bărbatului: reflexele sale calde pun în valoare gama de rozuri ale pielii, fără a căuta însă contrastul. Strîns într-un fel greoi, turbanul strivește sub povara sa capul bărbatului în vîrstă. Nici un plan nu este neglijat, nici un rid uitat. E triumful naturalismului, ținînd de stilul miniatural; o muncă de analiză împinsă la extrem și care reușește, totuși, cînd artistul e Van Eyck, să producă o viziune coerentă și unitară. Trebuie să mai adăugăm că Van Eyck abandonează profilul, preferat de predecesorii săi, pentru capul întors pe trei sferturi către privitor, care permite o viziune mai completă și un studiu mai detaliat al feței, în detrimentul compoziției generale.

Orientarea italiană și flamandă

Această triplă comparație ne duce așadar la constatarea că portretul francez — care se află la originea mișcării — acordă o egală importanță atît portretului propriu-zis cît și compoziției tabloului, în timp ce unul dintre succesorii săi se ocupă doar de compoziție iar celălalt doar de o redare realistă. Aceste două orientări nu sînt însă un produs al întîmplării.

Ele rezultă atît din temperamentul național al artiștilor cît și din evoluția de pînă atunci a artei portretului în țările respective. Am arătat rolul important jucat de retablu în răspîndirea temei donatorului în Flandra. În Italia, dimpotrivă, deși pictura de retablu este legată de numele unor artiști de geniu, ea nu contribuie cîtuși de puțin la dezvoltarea portretului. Donatorul italian continuă să fie înfățișat doar în frescă. Cînd portretul își va căpăta în sfîrșit autonomia față de contextele sale sacre, el va mai păstra încă multă vreme, la Florența, o înrudire estetică cu această tehnică, în timp ce în Flandra va fi calchiată după *cea a retablului.*

Fresca murală e destinată să fie contemplată de la distanță, urmărind un efect a cărui valoare este mai mult în funcție de aspectul de ansamblu decît de cel de detaliu. Ea mizează pe opoziția de culori și pe contrastul dintre volume, operînd cu contururi lizibile. Tehnica din pictura lui Masaccio *Bărbat tînăr*, pare a fi dictată de aceleași exigențe. Ea presupune contemplarea de la distanță, trăsătură ce se accentuează în arta succesorilor săi. Să comparăm acel portret de șevalet din Ferrara pictat de Pisanello și bănuit a fi al *Ginevrei d'Este*, cu figura de femeie (prințesa de Trebizonda) aflată în partea din stînga a celebrei fresce executată de același pictor pentru biserica Sfînta Anastasia din Verona, sau *Portretul de femeie* de la Metropolitan Museum, atribuit lui Paolo Uccello, cu figurile de prim plan din *Nașterea lui Cristos*, frescă pictată de același artist în catedrala din Prato. Strînsa lor înrudire tehnică este incontestabilă. Mai mult chiar, dacă studiem, fără a mai recurge la vreo comparație, *Portretul de femeie* din colecția Lehmann, ne apare limpede că textura culorilor și a planurilor aproape deloc eșalonate evocă fresca. Artiștii trec cu ușurință de la un gen la altul, uzînd, pentru ambele serii, de aceeași tehnică ce mizează pe contemplarea de la distanță.

Portretul florentin de șevalet rămîne deci, în Quattrocento, în strînsă dependență de genuri și de tehnici care nu-i sînt proprii. El nu-și va elabora propria estetică decît în ultimele decenii ale secolului al XV-lea. Acest conservatorism tehnic rămîne, dealtfel, legat de preferințe care apăruseră încă de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, dar care aveau să se manifeste încă multă vreme într-o Florență puternic legată de începuturile avîntului său artistic. Eliberată grație unei mișcări de idei ce se află la originea Renașterii, pictura gotică devenise, în perioada sa de sfîrșit, deosebit de vie. Pictorii din Florența, de la Masaccio și pînă la Botticelli, înfățișează cu atîta insistență în tablourile lor costume și bijuterii strălucitoare, pentru că curiozitatea, trezită la sfîrșitul secolului precedent, pentru tot ce e rar și nobil sau exotic și prețios, continuă să domine în artă. Bijuteriile, animalele rare, stofele scumpe, veşmintele rafinate și femeile frumoase, care renunţă la modestia domestică impusă de obiceiurile austere de odinioară, plac ca și pe vremea lui Lorenzo Monaco. Preferința aceasta, care o continuă pe cea manifestată la sfîrșitul evului mediu, obligă la stilizare. Silueta umană se alungeşte, se cambrează, se subțiază; mîna capătă forma unei flori vii; gîtul, lung și flexibil, poartă un cap caracterizat printr-o singură trăsătură dominantă, trăsătură rară și frapantă: eleganța, rafinamentul, tinerețea, misterul, morbiditatea sau iluminarea. Modernă prin concepţia sa privitoare la persoana umană, din care face subiectul autonom şi unic al tabloului, arta florentină a portretului rămîne credincioasă tipului uman elaborat de pictura anecdotică a secolului precedent și, totodată, prin tehnica sa, frescei care i-a dat naştere.

Flandra rămîne şi ea legată de propriul său trecut, deși de dată mai recentă. Realismul său, care apare sub influența miniaturii franceze, este favorizat de modul de viață care-i este propriu. În climatul ei aspru, viața se desfăşoară mai mult în casă decît în aer liber, ochiul se plimbă pe spații strict limitate, căpătînd deprinderea de a observa obiectele înconjurătoare. Contemplării florentine de la distanță și prețioase, portretul flamand de şevalet îi opune deci o contemplare din apropiere, de un realism meticulos.

Apărut sub influența directă a picturii pe retablu, el păstrează din antecedentele sale tehnica *a tempera* sau în ulei și, adesea, și înfățișarea, sau cel puțin atitudinea, piosului donator: mîinile împreunate ca pentru rugăciune, expresia de reculegere, austeritatea ținutei. Deși Van Eyck renunță la formula personajului care se roagă, realizînd, pentru prima oară, prin portretul *Cardinalului Albergati* și prin cel al *Bărbatului cu turban roșu*, două tipuri umane complet eliberate de legăturile cu retablul sfînt, succesorii săi își vor mai aduce încă multă vreme aminte de formula consacrată prin tabloul de altar. Felul de a lucra a lui Van Eyck continuă dealtfel să semene cu o descriere. Şi chiar dacă putem discerne în seria modelelor sale două tipuri umane ce se repetă — unul, înrudit cu *Bărbatul cu turban roşu*, uscăţiv, cu trăsături ascuţite, cu privirea pătrunzătoare, celălalt, amintind de *Albergati*, cu faţa rotundă şi vestejită —, acest început de constituire a unui anumit canon nu dăunează observaţiei minuţioase a caracterelor particulare. Van Eyck contemplă omenirea cu un ochi necruţător. Atît de necruţător încît ne putem întreba dacă faimosul său „realism“ nu reflectă mai curînd caracterul pictorului decît pe cel al modelului. Maestrul din Flémalle descoperă la modele contemporane cu cele ale lui Van Eyck calităţi de caldă umanitate, umor, veselie, ce nu apar niciodată în portretele acestuia. Să ne explicăm oare aceasta prin deosebirea dintre clienţi, sau prin cea dintre pictorii înşişi?

Femeia nu joacă încă decît un rol neînsemnat în arta portretiştilor flamanzi din această primă epocă. În cele cîteva portrete din prima jumătate a secolului al XV-lea care o iau drept model, ea se ascunde sub veşminte căptuşite cu blănuri, strivită sub găteli de cap învăluitoare, umflate în creştet de un fel de coc postiş care o desfigurează. Neavînd obiceiul de a înfrumuseţa şi stiliza, artiştii flamanzi sînt prea puţin atraşi de portretul feminin.

VARIETĂŢI ALE PORTRETULUI ÎN FAZA DE DEZVOLTARE

Portretul pe fond neutru

Interesul pentru om, sentimentul că studierii acestuia merită să i se consacre un tablou autonom, continuă să se amplifice către sfîrşitul secolului, cîştigînd teren. După Florenţa, Nordul Italiei cunoaşte, în mai puţin de o generaţie, o mare răspîndire a portretului, parţial sub influenţa florentină şi parţial sub cea flamandă. Pe de altă parte, artiştii flamanzi, dominaţi mai întîi de personalitatea lui Van Eyck, devin sensibili şi la alte orientări, şi dacă unii dintre ei, ca Petrus Christus sau chiar Gérard David, rămîn multă vreme credincioşi tradiţiei din Bruges, alţii vor căuta să o înnoiască, fără a consimţi, totuşi, la o abandonare totală a sa.

Astfel, are loc o apropiere între cele două concepţii ale portretului, cea florentină şi cea eyckiană, pînă atunci diametral opuse. În timp ce la Florenţa chiar, artişti ca Pollaiuolo continuă să picteze portrete care sînt capodopere de artă şi de gust dar care se supun tradiţiei moştenite de la iniţiatorii genului local, pictorii ce lucrează în alte centre artistice italiene, şi care debutează în general abia în a doua jumătate a secolului al XV-lea, acordă de la bun început mai multă atenţie detaliilor realiste ale feţei, şi chiar dacă folosesc în portret culori vii, sînt mai puţin aserviţi decît florentinii spiritului decorativ imprimat de frescă. Ei pictează chiar, uneori, ca şi flamanzii, faţa pe trei sferturi întoarsă către privitor, deşi profilul florentin predomină încă. Pe de altă parte flamanzii — începînd cu Rogier van der Weyden care, încă din 1450, vădeşte o bună cunoaştere a artei italiene — îşi dau seama că o anumită generalizare, estompînd detaliul minuţios, creează şi ea posibilităţi de particularizare a modelului.

Această întrepătrundere este confirmată de moda vestimentară. *Femeia* din colecţia Mellon de la National Gallery din Washington (şi replica ei de la Luvru) pictată de Van der Weyden, e pieptănată ca şi prinţesa d'Este din tabloul lui Pisanello: părul întins bine spre spate şi strîns într-un turban formează un fel de coc pe creştetul capului. Dar peste această pieptănătură italiană, ea poartă găteala flamandă de pînză străvezie. Veşmîntul său e greu şi călduros, dar foarte decoltat, lăsînd să se vadă o cămaşă fină, plisată, din care iese un gît lung şi cambrat. Mîinele desenează un arabesc în maniera italiană; rochia este împodobită cu o pafta din metal bogat lucrat, prima bijuterie, poate, care apare într-un portret de femeie flamand. Acest portret înseamnă un întreg program și constituie o nouă definiție estetică.

Din aceste schimburi rezultă, de fapt, un nou tip de portret cu tendință de răspîndire internațională și care nu va întîrzia să capete, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, aspectul unei serii. Pe fond neutru, fața se prezintă fie pe trei sferturi întoarsă către privitor, fie din profil. Modelul e înfățișat doar pînă sub umeri, coafurii acordîndu-i-se o mare importanță. Fața este tratată în manieră realistă, totuși fără exces de detalii, prezentînd, în schimb, reliefuri variate puse în valoare de un ecleraj savant.

Găsim acest tip de portret la Ferrara care, datorită activității prinților din casa d'Este, este unul dintre orașele în care se încrucișează influențele venite din nord și din sud, precum și la Mantua, unde stăpînesc prinții de Gonzaga, și unde se crede că Mantegna a executat portretul *Cardinalului Mezzarota*, cu prilejul unui conciliu ținut în acest oraș în 1458. El pătrunde și în Franța, și, în cele din urmă, chiar și în Florența, unde coexistă cu portretul aparținînd primului stil. În sfîrșit, sub această formă, intră în scenă portretul venețian, a cărui dezvoltare ulterioară va deține un loc atît de important în istoria genului de care ne ocupăm.

În ciuda interesului mediocru prezentat de această largă producție în serie, ne rămîn din acest tip de portret cîteva reușite excepționale, care, prin calitatea lor, depășesc acel caracter internațional stereotip de care vorbeam mai sus. Ne referim în special la portretele semnate, în 1474 și 1476, de Antonello da Messina — *Tînărul* de la Berlin, *Condotierul* de la Luvru, *Bărbatul* de la Torino, ca și alte cîteva ce-i sînt atribuite și al căror surîs expresiv amintește de tipurile arhaice din portretele grecești și etrusce. Antonello, acest sicilian călător, e unul dintre promotorii de seamă ai eclectismului internațional, chiar dacă nu este, așa cum se îndărătnicesc unii cu naivitate să-l proclame, omul providențial datorită căruia italienii au descoperit arta Țărilor de Jos. Ceea ce nu-l împiedică să fie el însuși un mare artist.

Portretul pe fond cu imagini

Portretul pe fond neutru a părut, fără îndoială, a fi, la un moment dat, și a și fost, într-adevăr, forma supremă de cult pe care omul poate să și-l consacre sieși. Sobrietatea e însă o virtute austeră. S-a născut deci foarte curînd ideea că omul nu e complet dacă este desprins de tot ceea ce constituie cadrul vieții sale obișnuite. Paralel cu expansiunea portretului pe fond neutru, apare tendința de a-l situa pe om într-un cadru natural: cel pe care și l-a construit cu propriile-i mîini sau lumea exterioară în care se mișcă. Inițiativa îi revine lui Van Eyck, în 1434. Celebrul portret dublu care înfățișează, în picioare, într-un interior intim, o pereche de tineri căsătoriți — și despre care nu se știe încă dacă e vorba de genovezul Arnolfini și de soția sa sau de soții Van Eyck înșiși — atinge, chiar de la apariția noii formule, valoarea unei capodopere. Mai tîrziu, într-adevăr, încercările de acest fel vor căpăta un aspect folcloric și anecdotic care va dăuna întrucîtva demnității pe care o implică noțiunea de portret. Dar pictorul din Bruges a știut să procedeze astfel încît „prezența" persoanelor înfățișate să aibă mai multă greutate decît cadrul, acesta din urmă integrîndu-se printre elementele care le caracterizează, fără a revendica pentru sine o existență independentă.

Evoluția acestui nou tip de portret arată că acesta a fost, în mod neîndoielnic, și sentimentul artiștilor care au continuat tentativa șefului lor de școală. Succesorii lui Van Eyck au exprimat acest raport de dependență a cadrului față de portret, trunchiindu-l pe acesta din urmă și nemailăsînd să supraviețuiască din el decît o parte care trebuia să sugereze totul. Petrus Christus va proiecta, astfel, portretul lui *Edward Grymestone* pe un fond ce reprezintă unghiul de intersecție al unui plafon cu doi pereți, iar fermecătorul cap de *Fată* aflat acum la Berlin, pe un perete ornat, la jumătate înălțime, cu o cornișă. Thierry Bouts, Hans Memling, Hugo van der Goes își vor situa modelul într-un fragment de cameră luminată printr-o fereastră, prin care pătrunde în tablou lumea din afară, dispoziție care vădește dorința de a concilia interesul flamand pentru interioare cu cel italian pentru peisaj.

Căci, spre deosebire de francezul Fouquet, care continuă să reprezinte, în portretele sale pe fond cu imagini, interiorul închis de tip flamand, italienii preferă să picteze portretele pe un fond de cer sau de peisaj.

Ideea de a scoate portretul din camera în care pozează modelul și de a-l asocia în mod direct cu un peisaj e o idee îndrăzneață. Originile sale trebuie căutate nu în dezvoltarea spontană a portretului ci în contaminarea acestuia cu alte genuri, căci, în Italia, peisajul — fie în întregime fantezist, fie recompus prin asocierea arbitrară a unor elemente observate în natură — a servit drept fond unor scene figurative încă din epoca lui Giotto și a primei școli din Siena. Putem deci presupune existența a două surse, de natură diferită, în ceea ce privește asocierea peisajului cu portretul: una, figurativă, este tema Madonei coborîtă pe pămînt; cealaltă, inspirată din realitate, tema cortegiilor și a intrărilor solemne, foarte gustată de italieni și care apare atît de frecvent în pictura lor.

Nașterea noii teme compozite trebuie situată, fără îndoială, în deceniul al optulea, în Italia septentrională, căreia i-a plăcut atît de mult să combine lucruri venite de pretutindeni. Cînd marchizul de Gonzaga l-a invitat pe Mantegna să vină să-i decoreze o sală din palatul său din Mantua, ei au căzut de acord asupra unei picturi care urma să înfățișeze grupuri de personaje aparținînd familiei domnitoare și curții sale, fără ca nici o anecdotă, sfîntă sau profană, să justifice această prezentare de portrete colective. Dat fiind amploarea sa, pictura aceasta, ce decorează doi pereți și o boltă, e fapt unic în analele secolului al XV-lea. Mai multe grupuri de persoane, împărțite pe compartimente, în lung și în lat, constituie tema unică a decorului pereţilor, în timp ce bolta este împodobită cu o lanternă în *trompe l'oeil*, înconjurată de o balustradă peste care se apleacă, printre îngerași, capete de curioși, aparținînd probabil unor curteni. Pe peretele frontal, deasupra șemineului, se desfășoară în bandă orizontală o frescă reprezentîndu-l pe marchizul Ludovic II de Gonzaga și pe soția sa, înconjurați de copiii lor și de curteni. Pe peretele din stînga, în cel de-al treilea compartiment, în lungime, are loc întîlnirea dintre Ludovic de Gonzaga și fiul său Francisc, atît marchizul cît și cardinalul fiind înconjurați fiecare de prieteni și de suită. Cele două grupuri, care se prezintă ca două începuturi de cortegiu, se întîlnesc în plin cîmp, pe un fond de peisaj în care se zărește un oraș îndepărtat, cu fortificații și monumente.

Ca și tabloul lui Van Eyck, fresca lui Mantegna prezintă deci în toată amploarea sa noua formulă a portretului: portretele propriu-zise înfățișează personajele în picioare, dispuse pe grupuri și situate într-un cadru vizibil pe toate laturile sale și care oferă vederii toate elementele din care se compune. Dar și *exterioarele* lui Mantegna vor avea un destin analog cu cel al *interioarelor* lui Van Eyck, care au fost reduse de către succesorii acestuia la un fel de rezumat sintetic. S-a procedat, și în privința lor, în același mod, nereținîndu-se în jurul unui portret, redus el însuși la bust, decît un fragment: *o parte pentru întreg*. A trebuit fără îndoială, ca ideea primă, cea care constă în situarea unui portret uman în cadrul unui interior sau al unui peisaj să se poată, mai întîi materializa în mod integral și perfect explicit, pentru ca al doilea act al operației — sinteza — să fie posibil. Alt fel spus, a trebuit ca analiza descriptivă să preceadă sinteza, pentru ca aceasta să fie în măsură să selecționeze acele elemente care, într-o reprezentare fragmentară, sînt singurele capabile să sugereze ideea completă.

Acest proces de elaborare poate fi surprins pe viu într-o tentativă, paralelă cu cea a lui Mantegna, care s-a desfășurat tot în unul din micile principate din Italia, ale căror curți, în lipsa forței militare, rivalizau, pe planul fastului și al culturii, cu cea a familiei Medici din Florența. E vorba de ducatul de Urbino, unde domnește familia Montefeltro, și de un artist, Piero della Francesca, care, format la Florența și părăsind acest oraș în 1440, a lucrat cîtăva vreme pentru această curte ducală.

Spirit mai speculativ decît Van Eyck și Mantegna, Piero a recurs el însuși la cele două acte ale operației: analiza și sinteza, vizibile pe cele două fețe ale unui diptic de lemn. Pe una sînt înfățișate două *Triumfuri* alegorice, cel al ducelui Federico II și cel al soției sale Battista Sforza. Două care de triumf, calchiate după cele utilizate în *Intrări*, se înșiruie pe un fond de peisaj, în unul aflîndu-se ducele iar în celălalt ducesa. Cele două figuri sînt reprezentate în întregime, profilul capului detașîndu-se pe un peisaj. Pe revers, și proiectîndu-se pe același peisaj, dar redus la un fragment, sînt pictate, într-un imens prim plan, de o parte portretul-bust al lui Federico iar de cealaltă cel al soției sale.

Munca de elaborare, în cazul lui Piero, este nespus de complexă. Căci reluarea întregii teme pe fragmente nu implică în mod necesar reprezentarea busturilor în acel prim plan uriaș, care nu se mai află în raport proporțional cu peisajul, în timp ce prima imagine, cea integrală, reprezintă cele două elemente — figuri și peisaj — la aceeași scară. Piero a păstrat din ucenicia sa florentină înclinarea către stilizare, aplicată unui statism pe care nicnutoă să-l prefere chiar în momentul cînd Florența renunță la el. Îi place profilul cizelat ca o medalie, își amintește de acele *Fecioare*, pictate, în prima jumătate a secolului, de Filipo Lippi, într-un imens prim plan, proiectat pe un peisaj de pură fantezie. Pentru peisajele sale, Piero nu se inspiră din peisajul Florenței. Eșalonate în planuri, construite în profunzime, străbătute de rîuri, ele le evocă pe cele ale maeștrilor flamanzi. Un triptic de Van der Weyden, comandat în 1452 de Jean Braque, reprezintă, îndărătul chipurilor lui Crist și ale sfinților, aceeași cîmpie jalonată de coline piramidale, aceeași curgere de ape fragmentate de meandre și presărate cu insule, aceleași boschete de arbori de formă sferică și cu marginile zdrențuite. Douăzeci de ani mai tîrziu, Piero della Francesca va coborî doar puțin linia orizontului, pentru a se conforma regulei perspectivei, și va adăuga o linie de fortificații care să eșaloneze planurile.

La numai cîțiva ani mai tîrziu, bustul, asociat cu peisajul, se constituie într-o nouă formulă a portretului, care coexistă însă cu portretul pe fond neutru și cu cel proiectat pe un interior sau pe o fereastră deschisă. El cunoaște cea mai mare răspîndire tot la Ferrara, care îl va transmite Veneției. În cele din urmă însă se va dezvolta în modul cel mai original tot la Florența, cînd, în jurul anului 1480, aceasta se va hotărî să renunțe la portretele hieratice asimilabile medaliei și frescei. Prin opera lui Botticelli, ea va adăuga atunci, la formulele existente, portretul văzut din față, abordînd astfel studiul fizionomic nuanțat al modelului, care se va substitui căutării expresioniste a trăsăturii rare și izbitoare, dar unice.

Portretul venețian

Veneția nu intră decît tîrziu în orbita artei occidentale. Ca și alte centre artistice din Italia de Nord ea a cunoscut formula *donatorului* pictat pe retablu, exploatînd-o însă foarte puțin și orientîndu-se către portretul liber de îndată ce moda acestuia a devenit universală. Jacopo Bellini, fondatorul celebrului atelier familial, face astfel de portrete încă din 1441. El intră în acest an în rivalitate cu Pisanello, din cauza unui concurs ținut în vederea executării portretului lui Lionello d'Este, duce de Ferrara. Pictorul venețian l-a învins pe cel din Verona, dar, din păcate, nu se mai păstrează portretul cîștigător. În orice caz, o atare competiție ne arată că la Veneția portretul liber se bucura în acea vreme de un mare succes, el impunîndu-se fără nici o tranziție.

În atelierul familiei Bellini, condus, după moartea lui Jacopo (survenită în 1470), de către fiii săi Gentile și Giovanni, a fost practicată cîtva timp formula internațională a bustului pe fond neutru, iar Gentile, cel mai mare dintre fii, și-a rezervat, fără a o modifica în vreun fel, toate portretele oficiale, și mai ales pe cele ale dogilor. Giovanni se specializează în *Madone*, pe care le vinde confreriilor și care l-au făcut celebru. Aceste *Madone*, înfățișate pînă la jumătatea trupului, au ca fundal, încă din 1470, cerul. Zece ani mai tîrziu, adică în jur de 1480, an decisiv pentru atîția pictori, portretele lui Giovanni renunță și ele la fondul lor neutru, utilizînd ca fond cerul din tablourile sale cu *Madone*. Acestea pe de altă parte, se umanizează într-atît încît cerul care le înconjoară încetează să mai fie un domeniu divin. E cerul pe care-l vedem de pe pămînt, frumosul cer al Veneției, viu, colorat și străbătut de nori, a căror prezență este cît se poate de sugestivă. Pe acest fond natural, Fecioara Maria ne arată un *bambino* care nu mai face gestul binecuvîntării. Ea seamănă cu oricare tînără mamă italiană, cînd iubitoare, cînd mîndră, cînd veselă, uneori rustică, alteori rafinată.

Acestei galerii de tinere femei anonime, îi corespunde o galerie de bărbați tineri — căci portretele lui Giovanni sînt exclusiv masculine — cu părul lung și blond și purtînd o beretă pe cap. Modelele acestei galerii de portrete ne rămîn însă la fel de necunoscute. Ești ispitit să învălui în același sentiment aceste Madone și acești efebi tereștri, și să crezi că pictorul îi cuprinde în aceeași privire, ca și cum ar vrea să izoleze, în această omenire nefericită căreia îi consacră o altă parte a operei sale, un grup uman privilegiat, înzestrat cu un element de poezie. Aceste Fecioare și acești bărbați tineri au aceeași privire întrebătoare, pierdută ca într-un vis. Artistul știe că fericirea maternității și strălucirea tinereții sînt la fel de trecătoare ca și norii care alunecă peste capetele aleșilor săi.

Cotitura din 1480

Între 1480 și 1490 apar, peste tot, noile tendințe. La Florența se schimbă nu numai tipul de portret, care, de acum înainte, are totdeauna drept fundal un peisaj, ci și figura însăși, care începe să trăiască și să se miște. În pictura lui Ghirlandaio, Botticelli, Piero di Cosimo și Lorenzo di Credi, femeia, mai ales, capătă trăsături inedite. Coafura ei nu se mai înalță ca un edificiu savant iar veșmîntul nu o mai strînge ca o cuirasă. Părul blond, cu bucle multe, căzînd în cozi groase sau fluturîndu-i în voie pe umeri, devine, împreună cu țesăturile transparente care-i învăluie trupul gol, elementul esențial al frumuseții sale. Această tendință e inspirată de moda anticilor, dar ea va avea consecințe inevitabile: trezirea curiozității pentru un trup neacoperit și pentru o expresie mai firească a feței. Prin ea apar noi surse de stilizare idealistă, noi posibilități de înfrumusețare și de poetizare, care nu se mai bazează, ca odinioară, pe identificarea femeii cu un obiect prețios, ci pe punerea în valoare a delicateții și a grației sale. Între caracterizare și idealizare, pictorii pot, acum, să-și aleagă maniera cea mai potrivită temperamentului lor.

IV. PORTRETUL ÎN EPOCA RENAŞTERII: SECOLUL AL XVI-lea

Moştenirea şi intervenţia doctrinei

Succesorii secolului al XV-lea pot acum să aleagă din gama diversificată a tipurilor de portret pe care le-au moştenit de la iniţiatorii acestui gen. Ei dispun de portretul pe fond neutru şi de portretul pe fond cu imagini comportînd fie un peisaj, fie clădiri sau ornamente în stil antic, fie interioare, fie, datorită stratagemei ferestrei deschise către o *veduta*, combinarea mai multora dintre aceste elemente. Ei pot alege între portretul din profil, cel din faţă sau cel din trei sferturi între bust, portretul „în picioare", şi chiar portretul ecvestru, introdus în Florenţa de Paolo Uccello în 436 prin fresca lui John Hawkwood şi dezvoltat de Pollaiuolo într-un proiect de monument consacrat lui Francesco Sforza.

Totuşi, în ciuda acestui evantai de posibilităţi, genul, deşi se afirmă de acum înainte ca autonom, nu este practicat încă nici în Italia, nici în Franţa, nici în Ţările de Jos, de pictori specializaţi, ci doar de pictori care practică în mod obişnuit toate celelalte ramuri ale artei picturale, nefiind deci decît portretişti de ocazie. Indiciul cel mai elocvent al acestui statut negativ al portretului ca gen particular constă în absenţa nu numai a semnăturii pictorului ci şi a vreunui contract: se face totdeauna un contract pentru o frescă sau un tablou de altar, dar niciodată pentru un portret, care, cel mai adesea, este executat cu prilejul întîlnirilor cu clientul în vederea unei comenzi mai importante. Iată de ce în Italia aproape toate portretele din Quattrocento sînt anonime iar în Flandra și la Veneția, deși inițiatorii genului le semnează în prima perioadă, urmașii lor neglijează de obicei această formalitate.

Datorită, fără îndoială, situației sale minore, portretul a avut șansa să evite, parțial, teoriile privitoare la pictură, a cărei codificare reprezintă faptul capital care marchează trecerea de la secolul al XV-lea la secolul al XVI-lea. Speculațiile florentinilor, începute în prima jumătate a Quattrocento-ului de oameni de meserie — arhitecți, pictori, sculptori sau matematicieni —, au fost codificate de teoreticieni, dintre care cel mai reprezentativ este nefastul Alberti. Aceștia pretind ca opera de artă să se conformeze unei doctrine care le fusese inspirată atît de operele predecesorilor cît și de scrierile și modelele antice.

Simplificată și redusă la o serie de precepte metodologice, doctrina privitoare la perspectiva lineară, la proporțiile obligatorii și la canoanele de frumusețe s-a constituit ca normă de aur și a fost proclamată ca atare de teoreticienii milanezi și bolonezi. Ea s-a răspîndit în lume sub forma unor imperative verbale. Tulburarea și confuzia pe care le-a provocat în domeniul artelor, nu se pot compara decît cu cele pricinuite în mintea contemporanilor noștri de către ordinatoarele electronice și celelalte mașini de gîndit.

Renașterea exportată

Această situație nu le dăunează prea mult pictorilor italieni din secolul al XV-lea și din primul sfert al secolului al XVI-lea pentru că, în practică ei pleacă de la fapte pentru a ajunge la idei, și de la opere pentru a ajunge la teorii. Dar discipolii lor îndepărtați cei care, mai ales în Europa centrală, se lasă seduși în ultimul moment de mişcarea inovatoare, încercînd să se integreze în ea prin aplicarea regulilor sale în munca lor de fiecare zi, au de înfruntat dificultăţi insurmontabile.

Exemplul a trei pictori germani de primă importanţă ilustrează diferitele moduri în care a reacţionat Europa centrală cu prilejul descoperirii tardive a mişcării italo-flamande de către popoarele germanice, pentru care Renaşterea s-a asociat de asemenea, în epocă şi prin spirit, cu Reforma.

Dürer îşi consacră întrega viaţă *raţionalizării* artei conform teoriilor care-i parvin din Peninsula Italică. Italienii făcuseră la început speculaţii privind arhitectura şi obiectele susceptibile de a fi traduse în raporturi numerice. Dürer, care intră într-o luptă ce dăinuia de trei sferturi de secol, abordează problema reprezentării raţionale a trupului omenesc în aşa fel încît, după Vitruviu şi discipolii săi, ea să poată satisface exigenţele unei arte demne de acest nume.

Conform marelui principiu generator al noii mişcări, figura reprodusă artistic trebuie să imite cît mai exact „natura vie". Dar acest principiu este curînd alterat în virtutea a două considerente dintre care unul e de ordin estetic iar celălalt de ordin tehnic şi metodologic. Primul se datorează lui Alberti, căruia lecturile din Vitruviu îi inspiră ideea că e posibil ca, transpunînd o figură vie într-o operă de artă, să-i „adaugi" (!) frumuseţea. Cel de-al doilea provine din admiraţia faţă de antici şi s-a formulat ca dogmă prin afirmaţia că deoarece anticii au posedat în cel mai înalt grad secretul imitării naturii, la această imitare nu se poate ajunge decît imitîndu-i pe ei. Pornind de aici, teoreticienii Renaşterii se întîlnesc, în esenţă, cu doctrina dominantă în evul mediu şi care poate fi rezumată printr-o frază a Sfîntului Toma de Aquino în care acesta afirmă că „un artist concepe forma pe care vrea s-o reprezinte după o altă operă pe care a văzut-o înainte".

Dürer are prea mult simţ artistic pentru a se putea acomoda cu asemenea contradicţii. Mai mult încă, valoarea operei sale rezultă nu din aplicarea doctrinei ci din depășirea ei. Totuși, toată viața sa el a urmărit cu disperare să pună de acord teoria cu practica, încercînd, în fața imposibilității în care se afla de a da viață figurilor sale prin observarea regulilor, să modifice — prin scris — regulile înseși. Înfățișarea abruptă a unora dintre figurile sale, atitudinile lor chinuite nu se explică poate alt fel decît prin acest efort, opus instinctului său creator, dar pe care și-l impune în mod voluntar pentru a se supune ideii de *Homo bene figuratus* a lui Vitruviu.

Numai în fața modelului viu, Dürer își regăsește libertatea de spirit și capacitatea de a acționa. De îndată ce e vorba de un animal sau de un portret, ne aflăm în fața unei lumi din care orice stingherează este alungată.

Fiindcă nu-l mai preocupă mecanismul trupului omenesc, deoarece artistul nu-și înfățișează modelele decît pînă la jumătate, și uneori chiar numai pînă la umeri, și fiindcă îl interesează doar ceea ce se ascunde îndărătul învelișului carnal, el uită să mai respecte regulile. Cînd trebuie să descifreze fondul intim al modelului, operație căreia i se consacră cu un fel de pasiune devoratoare și care te face să te gîndești la o adevărată luptă cu acesta, Dürer știe că, pentru a-i smulge secretul, nici o cheie mecanică nu-i va fi de folos. Tensiunea care rezultă din această luptă, și care domină în portretele sale, e de o cu totul altă natură decît cea care-i însuflețește compozițiile imaginare.

Primele sale portrete încearcă să descifreze ceea ce el crede a cunoaște în parte: pe sine însuși și pe intimii săi. După primul autoportret, pe care-l face, sub supravegherea tatălui său, la vîrsta de treisprezece ani, revine adesea la studiul propriei sale persoane variind unghiul de abordare sub raport psihologic, fie voindu-se adevărat la modul obiectiv, fie exaltîndu-și frumusețea fizică fie, în perioada cînd îl întruchipează pe Cristos, exprimînd o spiritualitate sacră (vezi portretul din 1500 de la München, și *Cristul îndurerat*, din

1522, înfățișat cu trăsăturile pictorului, desen aflat la Bremen).

După ce face portretul tatălui său, pe cel al fratelui său Hans și pe cel al prietenului său Willibald Pirckheimer, Dürer începe să picteze portretele unor persoane care nu fac parte din cercul intimilor săi. În patru dintre aceste portrete făcute în 1499 și precedate de un autoportret din 1498, întîlnim fundalul atunci la modă: clasica fereastră deschisă spre o *veduta*, în autoportretul de la muzeul Prado, peisaje deschise în cele trei portrete ale familiei Tucher aflate acum la Weimar și la Cassel, în sfîrșit, cortina-ecran, foarte la modă în acel moment, inventată de venețieni, și care interpune între peisaj și model un fond plat pe care este proiectată figura. Dürer a pictat-o într-un roșu aprins, de un efect barbar, în portretul lui Oswolt Krel, dar nu s-a putut împiedeca să nu-i confere tînărului său client, care e de o vîrstă cu pictorul, ceva din propria-i persoană, aşa cum ne apare ea în autoportretele sale contemporane.

Alte două tablouri, pictate cu un an înaintea autoportretului de la muzeul Prado, confirmă că între anii 1497 și 1500, dată cînd Dürer se pictează în chip de Crist, se fac numeroase experiențe în domeniul, pînă atunci prezervat, al portretului. O tînără fată din familia Fürlegerin e pictată simultan, sub două înfățișări, de către pictorul din Nürnberg. Unul dintre portrete e făcut în manieră flamandă — păr lung care cade pînă la brîu ca acela al *Fecioarelor* lui Van Eyck, atitudine pioasă de donatoare exprimată prin ochii plecați și mîinile împreunate pentru rugăciune, corsaj înalt și amplu împodobit cu o „modestie" albă. În celălalt, același model, așezat în fața unei ferestre care dă către o *veduta*, abordează savantul edificiu al unei coafuri înalte împodobite cu bijuterii, un corsaj foarte decoltat ce lasă să i se vadă umerii goi și o rochie strînsă pe talia subțire. Mîinile fine se joacă cu o floare; privirea o înfruntă pe cea a spectatorului. Ambele maniere flamandă și italiană, sînt dealtfel arhaizante în perioada cînd Dürer face apel la ele, și nici unul dintre aceste două tablouri nu exercită asupra noastră fascinația pe care o suscită de obicei Dürer ca pictor de portrete. E adevărat că nu cunoaștem decît copiile, dar putem presupune că și în originale pictorul se lasă absorbit de probleme formale în detrimentul pasiunii sale de a observa, care predomină în alte portrete. Dürer va reveni de altfel, curînd, la utilizarea constantă a fondului neutru, care nu-i mai distrăgea atenția de la scopul său esențial care este acela de a studia fizionomia și de a descifra sufletul celui pe care îl pictează. În ultima parte a vieții sale însă, portretul capătă în activitatea lui Dürer tot atîta importanță cît și celelalte opere.

Aceasta se întîmplă după o călătorie a pictorului la Augsburg, unde fusese chemat de către membrii Dietei și unde făcuse portretul lui Fugger și pe cel al împăratului Maximilian I. Îndată după ce se întoarce, pictează încă un portret, pe cel al cardinalului Albrecht de Brandenburg. O călătorie în Țările de Jos îl face să renunțe definitiv la portretele intimilor săi și la autoportrete. Dintre portretele pe care le-a executat în această călătorie cel al unui anume Barnhart von Resken (sau von Breslen), aflat acum la Dresda, precum și cel al lui Lorenz Sterck, fermier general de Brabant pentru districtul Anvers (Boston) denotă o nouă măiestrie, confirmată, trei ani mai tîrziu, de magnificul portret al *Gentilomului necunoscut* de la muzeul Prado.

Exercițiul de scrutare a fizionomiei devine cu atît mai pasionant cu cît e vorba de persoane cu totul străine. Totuși, Dürer continuă să-și concentreze efortul asupra privirii, care, ca și în operele sale de tinerețe, rămîne adîncă și atotcuprinzătoare chiar cînd este adumbrită de pleoapa superioară, ca și cum pictorul ar vrea să deschidă cît mai larg poarta care duce la tainele minții și ale sufletului.

Dürer nu este singurul care pictează, în această epocă, din ce în ce mai multe portrete, dintre care majoritatea se situează între 1518 și 1528, anul morții sale. În ținuturile Imperiului unde pătrunde Reforma, portretul își atribuie dintr-o dată un loc pe care nu-l mai avusese niciodată în lumea gotică germană. Protestantismul aniconic, care continuă, din acest punct de vedere, toate ereziile evului mediu, refuză tabloul religios. Dar mai puțin intransigent decît acesta, pentru că învinsese, nu profesează iconoclasmul integral; tolerează pictura laică și, în sînul acesteia, portretul devine principala modalitate de a canaliza toate aspirațiile artistice care, în secolul precedent, se exprimau prin tabloul sacru.

Portret de curte — și curțile regale și princiare erau numeroase în Europa centrală —, portret oficial, portret alegoric, portret filozofic, portret morbid, în care prezența morții sub forma unui craniu sau a unui schelet îl însoțește pe cel viu amintindu-i de zădărnicia oricărei glorii, portret de caracter sau portret tratat ca natură moartă: fiecare dintre aceste formule își găsește partizanii atît printre marii maeștri cît și printre pictorii de mărimea a doua.

Pe de altă parte, țările catolice găsesc, în sfîrșit, modalitatea de a soluționa conflictul latent care continuă să existe între caracterul eminamente profan al portretului și cel al picturii sacre: ele delimitează domeniul ce-i revine portretului și operează o separare definitivă între acestea și tabloul sacru.

Șocul decisiv vine din Florența unde, ca dublă urmare a reacției religioase provocate de criza pietistă a lui Savonarola și a unei reacții artistice determinată de teoriile lui Leonardo da Vinci și Michelangelo, sînt condamnate portretele care invadau frescele și tablourile de altar. Savonarola îi somează pe pictori să „nimicească aceste figuri care evocă trăsăturile atîtor contemporani“ căci, zicea el, „felul acesta de a picta este indecent“. La rîndul său, Leonardo da Vinci spune că „pictura istorică“ nu trebuie să apeleze la portret (istorie, în italiană *storie*, însemnînd pentru el orice subiect nobil, atît sacru cît și profan). Michelangelo susţine acelaşi lucru, proscriind imixtiunea particularului în operele create pentru veşnicie, pentru el orice operă demnă de acest nume trebuind să aibă un caracter de universalitate. În consecinţă, pentru a nu mai compromite universala „idee centrală“, propovăduită de cei doi mari maeştri drept calitate supremă a unei opere de artă, portretul se retrage progresiv din fresce şi din tablourile sacre pentru a se limita la tabloul de şevalet.

El nu mai este deci genul rătăcitor care se insinuează cînd în pictura sacră, cînd în cea profană dar destinată să rămînă într-un loc fix. Sub forma sa de panou liber, e portativ, mobil, şi în exclusivitate proprietatea celui care l-a comandat. Poate fi dat în dar sau expediat în vederea unui proiect de căsătorie. Deşi nu există încă un loc consacrat unde să fie expus spre a fi admirat de public, secolul al XVI-lea va remedia îşi acest neajuns, creînd aproape peste tot, după exemplul prinţilor francezi, galerii de portrete şi cabinete de amatori.

O internaţionalizare rapidă urmează trezirii conştiinţei posibilităţilor de satisfacţie particulară pe care o procură acest gen de tablou, pictorii flamanzi, moştenitori ai unei vechi tradiţii, devenind principalii săi propagatori.

După integrarea în Imperiu, ei şi-au reluat obiceiul dinaintea domniei burgunde de a-şi căuta norocul în afara ţării lor. Filip cel Frumos, cînd pleacă în Spania, îi ia cu el pe Pieter Van Coninxloo şi pe Jacques van Lathem. Anthonisz Moor este cel mai celebru dintre aceşti expatriaţi, dar el e departe de a fi un izolat. Ewouts din Anvers îşi va petrece viaţa în Anglia, Jean Clouet în Franţa, unii, ca Gossaert, vor sta mulţi ani în străinătate, iar mulţi alţii, cu începere din 1531, an care marchează în Flandra începutul persecuţiilor religioase, îşi vor căuta refugiul şi de lucru la Londra. Mulţi dintre aceşti pictori, ca Steven van Meulen, Geeraerts cel tînăr, Lucas de Heere, Custodis, Nicolas Neuchatel, Lucas Horebant, Nicolas van Peire şi alţii, au fost portretişti sau miniaturişti.

Printre cei ce rămîn pe loc, unii găsesc de lucru la curtea celor două regente succesive, Margareta de Austria și Maria de Ungaria, mătușă și soră a lui Carol Quintul. Chiar și aceștia, ca, de exemplu, acel Jan Cornelisz Vermeyen aflat în serviciul Margaretei, sînt folosiți de numeroșii membri ai marii familii a habsburgilor, deținătoare a atîtor tronuri în Europa.

Acești pictori de curte nu sînt neapărat portretiști sau, mai bine-zis, în cele mai multe cazuri, nu sînt decît portretiști de ocazie. Ei înalță decoruri festive, restaurează tablourile, desenează care pentru ceremoniile funebre și pentru serbările vesele. Bernard van Orley, care ne-a lăsat cîteva excelente portrete, desenează mai ales, pentru Margareta de Austria, cartoane de tapițerie și modele de sticlărie, și aceste activități anexe își pun pecetea pînă și pe portret, pictorilor plăcîndu-le să integreze în acesta obiecte pe care le așază alături de model. Cele mai adesea sînt naturi moarte, a căror vogă se răspîndește atunci paralel cu cea a portretului ca gen autonom. Sînt fie exerciții de virtuozitate gratuite, menite să pună în valoare măiestria pictorului, fie mai ales cînd această preferință, la origine flamandă, este adoptată și de alte țări din Europa, obiecte care, prin simpla lor prezență, arată meseria, gusturile sau starea socială a modelului.

Căci, acum cînd portretul însuși a devenit „ideea centrală“ a tabloului, el anexează, la rîndul său, teme secundare. Leonardo da Vinci însuși, în ciuda teoriilor sale, n-a putut rezista acestei atracții, și nici Rafael, de altfel, și datorită acestei fericite contradicții există acele minunate peisaje fanteziste în portretul *Ginevrei Benci* și în cel al *Mone Lisa*, ca și frumoasele fundaluri pe care sînt proiectate *Elisabeta de Gonzaga*, *Angela* și *Magdalena Doni* și, în general, toate portretele lui Rafael din perioada umbriană. Deși intransigența unui Dürer a dus curînd la renunțarea la portretul cu fundal „istoric“, aceste prestigioase exemple italiene au întîrziat cu o jumătate de secol întoarcerea la fondul neutru în marile centre ale artei occidentale.

Totul ne face să presupunem că Leonardo își făurea teoriile pornind nu de la speculația abstractă ci de la confruntarea propriilor sale reușite experimentale cu operele celorlalți. Acest demers este ilustrat de tonul *Tratatului de pictură*, conceput ca o lecție doctorală și critică. Afirmația că „toate cunoștințele noastre ne vin din simțire“ este elocventă în acest sens, iar examinarea operelor ne convinge că e preferabil să-l urmăm pe Leonardo da Vinci pe drumul care duce de la o operă la teorie decît să căutăm să-i explicăm tablourile încercînd să descoperim în ele aplicarea propriei sale doctrine. Într-adevăr, cînd un enunț la acestei doctrine nu se aplică la una din operele sale, Leonardo formulează imediat un altul, și puțin îi pasă dacă formulele anterioare se contrazic sau nu cu acesta.

Este cazul *Monei Lisa*: prezența celebrului peisaj anulează postulatul „*ideii centrale*“, căci valoarea emotivă a acestui fundal e cel puțin *echivalentă* cu cea a chipului „Giocondei“. Atunci, în fața acordului perfect realizat între figură și fond, Leonardo nu ezită să afirme că e „nedemn de un mare artist să trateze peisajul că pe un accesoriu“. Nici chipul Monei Lisa nu-și trage viața și farmecul din rețeta oferită de *Tratat*: „Să faci figurile în așa fel încît mintea și inima lor să fie ușor de înțeles, altminteri arta ta nu va fi vrednică de laudă“. Or, nici cînd vreo artă nu a fost mai „vrednică de laudă“ decît cea a acestui portret, admirabil tocmai prin misterul său și nu pentru că sufletul personajului înfățișat ar fi ușor de înțeles. Iată așadar, cum stau lucrurile în ceea ce privește teoriile.

Dar să revenim la Germania, și la întîlnirea cam bruscă, dealtfel, care, în această lume întîrziată, are loc între evul mediu încă în plină vigoare și spiritul raționalist modern, manifestat în Italia: evoluția unui Holbein — prea puțin preocupat de teorii, după cea a lui Dürer, care fusese toată viața chinuit de ele — pune în lumină, deasemeni, caracterul deconcertant al acestei ciocniri.

Cînd tînărul Hans părăsește atelierul părintesc din Augsburg pentru a se statornici la Basel, el continuă să ducă și în acest oraș o viață asemănătoare cu cea pe care o duce în Evul mediu orice meşteşugar aparţinînd unei bresle. Acceptă lucrări de tot felul, începînd cu pictura de firme şi pe obiecte de uz curent și terminînd cu decorația murală, şi aceasta cîtuşi de puţin pentru că succesul întîrzie să vină, cum înclină unii să creadă astăzi. Mai mult chiar, este înscris într-o confrerie semi-religioasă, semi-profesională, numită *Zum Himmel (Spre cer)* care grupa pictori, sticlari, cioplitori în piatră, șelari și, după obiceiul secular, locuiește la acela dintre patroni care-i poate oferi de lucru cu cea mai mare regularitate. Toate acestea se înscriu pe linia tradiției medievale. Dar nu și personalitatea patronului, care-l însărcinează pe tînărul său confrate cu o activitate de un gen cu totul neobișnuit. Patronul acesta se numea Frobenius și avea la Basel o tipografie care a jucat în acest oraș același rol cu cel jucat la Veneția de tipografia lui Aldo Manuzio. Activitate modernă prin excelență, tipografia păstra, totuși, din tradiția medievală, principiul organizării globale a muncii. Frobenius a fost deci, ca și Aldo la Veneția, editor și tipograf în același timp, conducînd personal și un atelier de gravură. Cărțile tipărite cu chenare de pagină, cu ilustrații și cu frontispicii somptuoase, se străduiau încă să mai arate ca niște manuscrie miniate, Frobenius îi cere lui Holbein desene pentru acest atelier de gravură și, în perioada cînd desena chenare pentru *Elogiul Nebuniei*, tînărul pictor, cu aerul său necioplit, și îmbrăcat ca un meșteșugar, așa cum îl vedem într-un autoportret datînd de atunci, îl cunoaște pe Erasmus din Rotterdam, venit în casa editorului și prietenul său pentru a supraveghea, după cum era obiceiul, tipărirea propriei opere.

Împreună cu cardinalul Albrecht von Brandenburg, Eramus este, fără îndoială, cel mai activ dintre toţi mecenaţii care încep să se manifeste în ţările nordice în afara curţilor princiare. Încă înainte de a părăsi Rotterdamul, el îi comandase lui Quentin Metsys un portret ce figurează pe unul dintre voleții unui diptic datînd din 1517, pe celălalt volet fiind pictat portretul lui Pierre Gilles (Petrus Aegidius, umanistul din Anvers). Ultimul continuator al tradiției moștenite de la Van Eyck reușește să spună în aceste tablouri un lucru pe care Rafael, cu trei ani în urmă, nu știuse să-l expliciteze în portretul lui *Tomaso Inghirami*, bibliotecar pontifical și „Cicerone al vremii sale“: acela că ne aflăm în prezența unui savant umanist, sens care, la Metsys, se ghicește de la prima privire.

Pictorul uzează de mijloace extrem de simple: așezat în fața mesei sale de lucru aflată lîngă un raft cu cărți, eruditul e surprins în timp ce scrie. El nu pozează, nu comunică nici cu spectatorul și nici cu lumea exterioară, și nici nu depășește în vreun fel — cum se întîmplă de obicei în portretele ce reprezintă interioare — limitele micului său cabinet de lucru. Pentru prima oară, poate, în istoria portretului occidental, modelul nu privește nici către spectator nici spre infinit. El atinge ușor pagina caietului deschis pe masă, și pare că și-a întrerupt scrisul în unul din acele momente cînd, înainte de a-și așterne pe hîrtie fraza, scriitorul meditează. Caietul gros pe care Erasmus se pregătește să noteze rezultatul meditației sale nu mai este unul dintre acele obiecte simbolice și gratuite, prin prezența cărora pictorii informează publicul despre preferințele sau despre profesiunea modelelor lor. Aici, el servește; este un obiect necesar, justificînd o acțiune imediată și temporară.

Totuși, deși există această capodoperă a lui Metsys precum și un frumos portret al lui Eramus gravat de Dürer în 1514, iconografia erasmiană s-a fixat nu după aceste remarcabile prototipuri ci după portretele savantului executate de Holbein în casa lui Frobenius. Tînărul artist german l-a înfățișat, în 1523 și în 1524, *scriind în picioare* în fața unui pupitru, cu profilul proiectat pe o perdea de stofă grea. Atitudinea savantului este aici în mod evident rezultatul unei observări cotidiene a obiceiurilor lui Erasmus, iar prezenţa somptuoasei perdele pune, în consecinţă, o problemă: Holbein a vrut oare să conteste legenda austerităţii savantului olandez sau e vorba doar de o simplă fantezie de artist?

Activitatea lui Holbein în timpul șederii sale la Basel — perioadă în care, influenţat de moda italiană, folosește ca fundal pentru portretele burghezilor din acest oraş elemente arhitectonice cu chesoane şi frize pe care dansează nuduri antice, continuînd totodată să picteze pe retabluri grupuri de donatori medievali —, a fost întreruptă de urmările crizei religioase, dezastruoase pentru prosperitatea orașului. Erasmus îl ia atunci sub protecția sa și îl trimite să călătorească prin lume. Holbein părăsește orașul Basel înarmat cu două scrisori de recomandare din partea sa, una menită să-i înlesnească la Anvers întîlnirea cu Metsys, iar cealaltă să-l introducă pe lîngă prietenul lui Erasmus, Thomas Morus, care îndeplinea atunci la Londra, în cadrul Camerei, funcția de *speaker*, și a cărui *Utopie* fusese ilustrată, la Basel, de Holbein. Trimiterea unuia dintre portretele lui Erasmus, făcut de către tînărul pictor al arhiepiscopului de Canterbury, Warham, care era protectorul lui Morus, precedase cu cîțiva ani sosirea lui Holbein în capitala engleză.

Transplantat la Londra, Holbein devine dintr-o dată un om modern: se specializează într-un singur gen de pictură, portretul, evolînd într-un grup cu idei avansate. În cursul acestei prime vizite, rămîne tot timpul în preajma lui Thomas Morus. Toate portretele pe care le face de la sosire și pînă la întoarcerea sa la Basel (1528), sînt cele ale unor persoane din intimitatea autorului *Utopiei*: soția, familia sa (ca să nu mai vorbim de numeroasele portrete ale lui Morus), o *Doamnă* dintre prietenele sale, cu o veveriță și o coțofană; *Nicolas Krautzer*, astronomul regelui; *Sir Henry Wyatt*; *Soups*, poet de la curte; *John Fischer*, episcop de Rochester, erasmian înflăcărat; *Sir Bryan Tuke*, secretar al cardinalului Wolsey, cancelarul, căruia Morus îi va urma în 1529.

Fapt curios, abordîndu-şi noua clientelă, distinsă şi cultivată, Holbein abandonează definitiv naiva sa contribuţie la Renaşterea italiană: renunţă la frize şi la chesoane şi adoptă fundalurile colorate într-o singură culoare sau împodobite uneori fie cu o draperie, fie cu un obiect simbolic — ca, de exemplu mitra lui Warham, aşezată nu pe capul arhiepiscopului ci pe o mobilă aflată în spatele lui —, procedeu dobîndit, fără îndoială, cu prilejul trecerii sale prin Anvers. Alte fundaluri sînt împodobite cu crengi înflorite: poetică şi fermecătoare inovaţie, care pare să-i aparţină întru totul.

Punerea în scenă imaginată de portretist se schimbă odată cu categoria de clienţi — căci Holbein ştie să sublinieze particularităţile fizionomice care-i despart pe burghezii din Basel de cercurile cultivate din Londra — ,în timp ce maniera sa de a vizualiza o figură omenească rămîne aceeaşi pînă la sfîrşitul fecundei sale cariere.

Aceasta va cunoaşte, totuşi, cîteva schimbări însemnate. Alungat din Londra de o epidemie de ciumă şi reîntors aici după o infructuoasă şedere în oraşul Basel, pe care Erasmus, între timp, îl părăsise, Holbein nu se mai bucură de aceaşi primire călduroasă din partea savanţilor: Thomas Morus fusese decapitat pentru că se opusese divorţului regelui, iar prietenii săi sînt în dizgraţie. În cele din urmă este susţinut de o colonie de negustori hanseatici, care devin clienţii săi pînă în ziua cînd, remarcat de un intim al regelui, devine, ca atîţia alţii, pictor de curte. Ambiţia sa pare pe deplin satisfăcută. El execută totul cu mulţumire, cu seninătate şi cu un imperturbabil optimism, prezentîndu-i pe rege, pe soţiile sale succesive şi pe curtenii săi, într-o lumină agreabilă. Deşi nostalgia lumii spiritului mai apare încă în mod excepţional în dublul portret al *Ambasadorilor* francezi, care ni se înfăţişează ca nişte savanţi într-un cadru plin de obiecte simbolice, în galeria portretelor de urte nu rămîne în schimb nici o urmă din impresia pe care i-a putut-o comunica atmosfera tragică a acestui loc unde reginele cad pe rînd victime unor crime premeditate, unde capriciul regelui nimicește legăturile tradiționale ale Angliei cu continentul şi unde oamenii politici cei mai generoşi şi cei mai înţelepţi sînt ameninţaţi cu dizgraţia şi pedeapsa cu moartea.

Optimismul său pare a se dezminți o singură dată în straniul portret care-l arată pe Henric al VIII-lea aproape bătrîn, pictat în 1542. Regele pare aici un monstruos manechin de lemn care nu mai are nimic omenesc într-însul. E vorba oare, în sfîrşit, de o revelație? Sau doar de un simplu procedeu, de un ecou al modei care constă în a prezenta chipul omenesc ca pe un obiect sau ca pe o natură moartă? În Germania, Bernhard Striegel (1460—1525) se folosse de el cînd îi pictase asemeni unor păpuși pe membrii familiei împăratului Maximilian I, iar Gossaert Mabuse tratase în aceeași manieră tabloul ce-i înfățișează pe *Copii regelui Danemarcei*, Christian II. La curtea Angliei, această manieră va duce, la limită — după ce va fi fost preluată de flamandul Ewouts, autor al portretului lui *Mary Newill* (Ottawa, National Gallery) și al *Mariei Tudor* —, la extravagantul portret al reginei Elisabeta, făcut de un pictor, fără îndoială tot flamand, în 1592, cînd regina se afla în vizită la Sir Henry Lee, la Ditchley.

Pentru Holbein, Renașterea a însemnat, în definitiv, influența pe care a avut-o asupra operei sale aspectul flamand al acestei mișcări, devenită atunci internațională. Pentru Cranach, un alt german, care, spre deosebire de Dürer, a știut să evite alienarea născută din teoriile venite din Peninsulă, influenţa italiană a fost totuși determinantă. Opera sa cuprinde două părți cu totul distincte. Prima este rezultatul activității pe care o duce la Viena între anii 1502 și 1504. Portretele pe care le-a făcut în acest oraș uzează de un peisaj căruia, fără îndoială, Leonardo da Vinci nu i-ar fi putut reproșa că este doar un simplu „accesoriu". Italianismul venețian care se traduce aici prin prezența unor castele, turnuri și citadele ce se înalță pe nişte faleze abrupte de culoare ocru, sfidează, prin calda sa strălucire, întunecata verdeaţă luminată de cerul palid al ţinuturilor nordice. Acest aspect al operei sale a fost clasat sub eticheta de „influenţă a şcolii dunărene“, uitîndu-se însă că această şcoală a fost întemeiată de Cranach — sau mai bine-zis reînviată de el — în aceeaşi măsură ca şi de Altdorfer, chiar dacă primul se va desprinde în cele din urmă de ea.

O faună de animale şi de păsări, provenind direct din studiile lui Pisanello şi din pictura şcolii de la Verona, populează cerul şi pămîntul tablourilor vieneze. Dar în timp ce în Italia de Nord această lume animală simbolizează pacea şi comuniunea cu natura, aici totul reaminteşte în fiecare clipă că viaţa nu este decît luptă şi distrugere permanentă. Un leu (minuscul) îşi urmăreşte prada; o bufniţă, zburînd în plină zi, îşi duce victima în gheare; două păsări uriaşe se luptă între ele în plin zbor. Savoarea eclectismului cranachian constă în aceste combinaţii frapante şi surprinzătoare, şi în aceste peisaje care, prin însuşi caracterul lor neverosimil, capătă un fel de realitate convingătoare.

Dificila problemă pe care i-o pune unui pictor armonizarea unei figuri omeneşti, văzută în aer liber, cu ceea ce o înconjoară, e rezolvată de Cranach într-o manieră diametral opusă celei folosită de autorul *Monei Lisa.* Cert este că în această împrejurare exemplul faimoasei *Naturi* nu-i poate fi de nici un folos pictorului, şi mai ales portretistului: într-un spaţiu prea vast figura umană se subţiază, îşi pierde volumele şi trăsăturile particulare, devenind o simplă siluetă sau o umbră chinezească. Cézanne spunea, cu o formulă frapantă, că „lumina mănîncă forma“ şi că „soarele mănîncă culoarea“. Dacă, deci, reprezintă un portret în aer liber conform concepţiei care a domnit de la Renaştere şi pînă la apariţia picturii informale, adică presupunînd neapărat o asemănare şi o caracterizare individuală, artistul este silit să trişeze cu imaginea oferită ochilor noştri de vederea unei persoane existente într-un spaţiu aflat la o altă scară. Pictorii din Quattrocento ieşeau din acest impas reducînd peisajul la un semn sintetic pe care Leonardo da Vinci îl numea, pe nedrept în cazul anumitor elaborări extrem de rafinate, „accesoriul“. El însuși adoptă o soluție la fel de artificială, prin care aerul ambiant conferă mai multă fluiditate peisajului decît figurii. Cranach nu recurge nici la sinteza pictorilor din Quattrocento nici la fluiditatea lui Leonardo da Vinci. Peisajele sale au contururi la fel de ferme ca și figurile, și tot atîta consistență proprie. Pentru ca tablourile sale să nu devină totuși un fel de mozaic colorat, în care mînecile veșmintelor și stîncile, de exemplu, ar apărea pe același plan valoric, pictorul este silit să recurgă, de asemenea, la o stratagemă: figurile sale sînt reprezentate într-un plan uriaș și, în loc să fie așezate în fața unei priveliști îndepărtate și de dimensiuni reduse, ca în *Portretele din Urbino* ale lui Piero della Francesca, se înfundă în peisaj ca într-un fotoliu de verdeață, scobindu-l cu greutatea lor.

Dezvoltarea acestei concepții, prin care începe să se afirme același gigantism la care va ajunge mai tîrziu Michelangelo, încetează brusc cînd Cranach părăsește Viena pentru a se stabili la Wittemberg, în calitate de pictor al curții, pe lîngă prinții de Saxa.

Cranach descoperă atunci o nouă cale și un nou eclectism. El nu pare să fi călătorit în Italia, dar știa, ca dealtfel toată lumea în acel moment, că acolo se pictau femei înveșmîntate în costume somptuoase sau întruchipînd-o pe Venus goală. Face același lucru, dar într-o manieră cu totul personală, asociind acestei noțiuni abstracte venită de departe, viziunea exacerbată a unui spirit gotic, din care dispar atît peisajul și tendința către monumentalitate cît și cultivarea acelui naturalism fizionomic specific portretelor sale de la Viena. Femeia cranachiană, fie goală, în chip de Venus, fie prinsă în carapacea unui costum somptuos, se schimbă într-un *tip feminin* atît de specific manierei acestui artist, încît îl recunoaștem dintr-o singură privire. Siluetă plăpîndă — atît de caracteristică pentru stilul gotic tardiv și care și astăzi mai constituie principala nostalgie a picturii germane —, prezintă, atît în nuduri cît și în portrete, cîteva trăsături comune: fruntea înaltă și lată, fața triunghiulară, bărbia ascuțită, nasul scurt, așezat mult deasupra une guri subțiri și perverse, cu colțurile ridicate în sus. Sub părul de un blond venețian, carnația e albă și trandafirie. Ochii, asemănători, în portretele vieneze, cu cei ai figurilor pictate de Dürer, capătă formă de migdală, alungită spre tîmple. Sub umerii cu linia înclinată, sînii mici și foarte sus plasați, talia prea lungă, lasă impresia că pictorul nu vedea nudurile decît prin veșmintele la modă, care strîngeau talia într-o centură, ridicînd sînii. Această femeie cu farmec rău și pervers, reproduce oare vreun model viu? E puțin probabil. Cranach își aproviziona atelierul cu schițe făcute de el, de un naturalism perfect, dintre care foarte multe s-au păstrat. Tablourile pictate prezintă un grad de elaborare care duce la crearea unui *tip*, tocmai pentru că artistul are evidența unei distanțări necesare între atare studii și tabloul terminat.

Manierism și portret

Dorința afirmată de a crea un nou tip uman nu este, în secolul al XVI-lea, o trăsătură specifică numai lui Cranach. În Italia, mai ales, apare o mișcare care, fără a nega temele tradiționale, tinde să caute o nouă informare stilistică a lor, avînd ca punct de plecare măiestria tehnică dobîndită de generația precedentă. În practică, aceasta înseamnă sfîrșitul preceptelor doctrinale: toate noțiunile privind forma și raporturile sale cu spațiul, cu culoarea și mai ales cu lumina, sînt din nou puse în discuție.

Această căutare formală a unui stil personal se numește astăzi, în mod imperfect, manierism; dar oricare ar fi valoarea acestui termen cu conținut schimbător, e sigur că, paralel cu dezvoltarea continuă a artei venețiene și cu constituirea școlii celor doi Clouet în Franța, asistăm în secolul al XVI-lea la o proliferare a unor căutări stilistice variate, pe termen scurt, și care nu tind spre instituționalizare sau formare de școli.

Portretul, totuși, după ce s-a emancipat de conținuturile străine propriului său domeniu, urmează cu mai puțină docilitate decît odinioară curentele ce caracterizează ansamblul artei picturale. El acceptă anumite tendințe, ignorîndu-le însă total sau parțial pe celelalte. Aflat în contact direct cu modelul său, care-l plătește, pictorul poate foarte greu să-și ia față de acesta libertățile pe care și le ia cînd e vorba de un subiect imaginar, executat desigur, la comandă, dar care nu-l privește personal pe comanditar. Acesta rareori putea fi mulțumit văzîndu-se înfățișat într-un tablou în chip de statuie de piatră sau de lemn, sau caricaturizat în mod excesiv. Bizareriile de tot felul, din domeniul fantastic, oribil sau sadic, a căror vogă se răspîndește în pictura și gravura de imaginație, nu au deci priză asupra portretului. Francesco Mazzola a putut să înfățișeze într-un portret, reflectat într-o oglindă convexă, o mînă monstruos de mărită, pentru că acest portret era al său. Dar, în general, portretiștii, și chiar cei care, în lucrările lor de imaginație, sînt cei mai reprezentativi pentru fronda stilistică numită manierism, nu rețin în portrete decît inovațiile care pot asigura acestui gen eleganța, făcîndu-l cît mai plăcut. Pontormo, Bronzino, și prin Rosso și Primaticcio, școala de la Fontainebleau, mai mult stilizează și idealizează decît deformează, căutînd mai curînd expresia decît denaturarea. Astfel, în ciuda caracterului disparat al mișcării manieriste în cadrul căreia fiecare artist caută mai mult să se distingă de ceilalți decît să se integreze într-un curent comun, vedem stabilindu-se, în ceea ce privește portretul școlii florentine, o excepțională continuitate, care merge de la Andrea del Sarto la Bronzino.

Pontormo (1494—1557) este elevul lui Andrea del Sarto, care a suferit el însuși puternica influență a lui Leonardo da Vinci, manifestată la discipol prin estompaj, ușor degenerat într-o anume moliciune, vizibilă în contururi și în planurile de tranziție. Tot de la Leonardo, Andrea a moștenit și propensiunea către o neliniște chinuită. Ea devine, la acest pictor, o dulce melancolie, foarte gustată în Florența crepusculară a secolului al XVI-lea, cînd se stinge dinamismul secolului precedent, și mai tîrziu, în pictura lui Pontormo, o preferință pentru acele stări psihice în care un fel de deznădejde descumpănită intră în luptă cu vivacitatea refulată a spiritului. E de presupus că această preferință reflectă mai curînd starea morală a artistului — descris de Vasari ca fiind o ființă timidă și iubitoare de singurătate — decît pe cea a modelelor sale; căci e greu de crezut că toți clienții săi erau atinși de acea dezorientare fatalistă cu care-i înzestrează portretistul.

Nu-i însă mai puțin adevărat că, pe plan general, această dezorientare corespunde climatului de tristețe, de revoltă și de abandon în care se cufundă Florența în acest al doilea sfert al secolului al XVI-lea, cînd temeliile vechii sale puteri se prăbușesc. După asediul din 1530, în urma căruia cade pradă armatelor spaniole, Florența, ca și întreaga Italie, nu mai e stăpînă pe destinul său. Devastarea Romei, în 527, de către armatele lui Carol Quintul, pune capăt atît speranțelor suscitate de tentativele lui Iuliu II, care visase să realizeze o unitate italiană sub sceptrul pontifical, cît și aspirațiilor lui Leon X care tindea să constituie în jurul Sfîntului Scaun centrul unei culturi universale. Republicana Florență se vede astfel înzestrată, prin grația împăratului, cu un tron ducal, pe care Carol Quintul îl dăruiește ramurii mezine a familiei Medici.

Începînd cu domnia lui Cosimo I, devenit mare duce, ia naștere aici o curte datorită căreia viața mondenă capătă o oarecare strălucire, și al cărei pictor quasi-oficial este Pontormo. Ciudatul portret al unui *Tînăr*, aflat la pinacoteca din Lucca, pare a-l înfățișa pe Alexandru de Medici în jur de 1525—1527, ceea ce atestă relațiile vechi ale pictorului cu viitoarea familie domnitoare. Vasari descoperă cu dispreț, în acest portret, o „manieră învățată de la germani“ *(quella sua maniera appresa dalla tedesca)*, pe care eu personal, trebuie să mărturisesc, nu prea o văd, deşi fraza celebrului critic florentin a dat naştere la nesfîrşite comentarii cu privire la influenţa exercitată de germani, prin Dürer mai ales, asupra picturii florentine din secolul al XVI-lea.

Între anii 1537 şi 1543, Pontormo execută pentru Cosimo I diferite decoraţiuni murale. Dar, deşi în această perioadă el pare a fi devenit mai puţin pesimist, sau doar datorită maturităţii, mai atent la caracteristicile reale ale modelelor sale decît la propria sa dispoziţie *(Doamna cu cîinele*, de la Frankfurt, pledează în acest sens), curtea îl preferă ca portretist pe elevul său Bronzino, care devine pictorul oficial al familiei domnitoare.

Datorăm acestei funcţii cîteva admirabile portrete de copii princiari înfăţişaţi ca nişte păpuşi gătite, concepţie pe care o vom recunoaşte mai tîrziu în opera lui Velázquez. Şi de asemenea, redescoperirea costumului de mare gală, abandonat după *Mona Lisa* şi după sartişti. Dar farmecul cel mai mare şi forţa acestui artist, de o inspiraţie foarte inegală, trebuie căutate în afara galeriei oficiale a lui Bronzino, devenit, alături de Holbein, unul dintre primii *specialişti* ai portretului. Evoluţia sa merge de la o agreabilă spiritualizare a modelului, la o abstractizare tot mai accentuată. Spre 1550, el înlocuieşte elementele arhitectonice care-i slujeau drept fundal cu draperii artificial dispuse îndărătul modelului, ce-i permit să execute dificile exerciţii de armonizare a culorilor: verde pe verde în uimitorul portret al lui *Ludovic Capponi* sau galben auriu pe galben verde, constrastînd cu tonuri de roşu, în portretul unei tinere *Femei* din Torino. Chipurile marmoreene tind la definirea unui caracter unic — precum odinioară în tablourile lui Masaccio. La apogeul acestei evoluţii se situează impresionantul portret al poetesei *Laura Battiferri Ammanati*, în care tonurile de albastru şi de violet se desfăşoară, cînd transparente, cînd opace, pe un fond *uni* de culoarea peruzelei, dînd acestei figuri „de fier şi de gheaţă" acel aspect descris de Bronzino într-un sonet pe care i-l adresează: *Tutta dentro di ferro, fuor di ghiacco...*

Dominată de austera prezență a marii ducese Eleonora de Toledo, curtea lui Cosimo I nu mai amintește de cea a familiei Medici decît prin numele său, după cum întreaga Florență nu mai are cu trecutul său decît legături nostalgice. Influența sa în afară subzistă, dar e de o altă natură, nemaifiind izvorul spre care toți se grăbesc să vină. Ea se efectuează prin mijlocirea celor care pleacă: e opera unor emigranți. După 1530, Rosso Fiorentino, urmîndu-i lui Leonardo da Vinci și urmat de Primaticcio, acceptă invitația lui Francisc I. Acești artiști răspîndesc pretutindeni germenii marii școli florentine, dar, odată ajunși pe pămînt străin, acești germeni se alterează. Transplantați într-un climat care-i hrănește cu substanță locală, ei se adaptează noilor condiții. Portretul este mult mai expus acestei alterări decît pictura de imaginație, el avînd drept materie primă însăși substanța străină, adică niște oameni care trăiesc altfel.

În Franța, unde dinamica și tînăra curte a lui Francisc I și a lui Henric II întîmpină într-o atmosferă de sărbătoare aportul lui Rosso și al lui Primaticcio, melancolicul și tragicul portret florentin devine un portret galant, sau chiar licențios, după care se dau în vînt metresele regelui. În Anglia, unde influența florentină ajunge mai ales prin intermediul Franței, portretul „manierist“, reprezentat de Nicolas Hilliard și de școala acestuia, renunță, de asemenea, la acel aer caracteristic de tristețe, îndreptîndu-se spre o prețiozitate decorativă, alimentată de vechea preferință a englezilor pentru ornamentul hipertrofiat, care a reînnoit în mod atît de fericit miniatura lor din evul mediu. În Țările de Jos — deși anumiți critici vorbesc de un „Anvers manierist“ —, portretul nu reacționează decît foarte puțin la noutățile florentine. Portretiștii flamanzi, mai ales cei care rămîn pe loc, continuă să practice tradiția, acum degradată, a marilor maeștri din secolul trecut. Această nivelare generală nu este depășită decît de cîteva opere de mare forță, ca *Autoportretul* lui Lucas din Leyda, care anunță, prin tușa sa îndrăzneață, arta senzuală a lui Frans Hals, sau ca portretul *Femeii cu cîine* de Frans Floris, precursor al realismului popular care se va afirma în secolul următor. În aceste opere manierismul florentin nu joacă nici un rol.

Flamanzii, pictori de curte

Într-adevăr, ce mai înseamnă Florența într-o lume a cărei axă se vede brutal răsturnată de apariția unui imperiu care încetează să mai fie o federație benignă de principi, sub egida, mai mult teoretică decît reală, a unui împărat neputincios? După ce alegerea lui Carol, nepotul lui Maximilian de Austria și al Ioanei, moștenitoarea tronului Castiliei și al Aragonului, a făcut din împărat stăpînul unui teritoriu în care restul Europei este prins ca într-un clește uriaș, toate dimensiunile și toate perspectivele s-au schimbat. Florența — și întreaga Toscană — nu mai este decît o mică provincie ai cărei stăpîni sînt ostateci ai împăratului într-o Italie dezmembrată. Flandra, care odinioară, sub domnia burgundă, se simțea o țară suverană, se descoperă și ea în situația de provincie aflată sub regență și pradă represiunilor religioase. Chiar și în Germania, principii electori par a fi voit să aibă un stăpîn și, în ciuda secesiunilor protestante, casa de Habsburg capătă aici un prestigiu dominant. În afara imperiului, arhiducesele de Austria — titlu pe care-l au toate fetele din casa de Habsburg — par să aibă drept singură menire obținerea de coroane în vederea unei moșteniri viitoare. Și sînt multe la număr: Portugalia și-o are pe a sa, și, de asemenea, Franța, Anglia, Danemarca, Suedia, Norvegia, Ungaria, Boemia; unele adaugă primei coroane pe cea de a doua, după moartea primului și a celui de al doilea soț. Prințesele de Aragon și de Castilia fac și ele cam același lucru. Expresia cea mai frapantă a acestei hegemonii dinastice este, desigur, colecția de vitralii din capela Prea-Sfîntului-Sacrament, din biserica Sfînta Gudula din Bruxelles, care-l înfățișează, vitraliu după vitraliu, pe Carol Quintul și numeroasa sa familie, într-o serie de cupluri regale. Dar adevăratul portret de curte, pe panou independent, mai puțin spectaculos pentru că e mai dispersat, își impune și mai mult caracteristicile — determinate de gustul anturajului spaniol al stăpînului — în toată Europa.

În Spania este introdus de un olandez, elev al lui Scorel, pictorul de portrete colective ale unor corporații de meșteșugari. Născut la Utrecht, Anthonisz Moor van Dashort se specializează, sub numele hispanizat de Antonio Moro, portrete ale familiei imperiale spaniole, după ce lucrase pentru cardinalul Granvelle, căruia i-a făcut un portret în maniera lui Tițian. El pictează aici și, în cursul unor călătorii, în Italia și Portugalia. În 1554 este trimis la Londra spre a face portretul *Mariei Tudor*, logodnica delfinului Filip. E opera sa cea mai cunoscută, probabil și pentru că e una dintre puținele care folosesc un colorit viu.

Portretul impus de el — și care e adoptat de toate curțile princiare, aliate cu habsburgii din Spania — e austerul portret de ceremonie, utilizînd numai tonuri de alb și negru. Figurile sînt înfățișate în picioare, pînă în dreptul genunchilor. Fondul sumbru, *uni*, veșmintele negre, subliniază albul coleretelor și al manșetelor bărbaților, aurul bijuteriilor, bogăția bordurilor, rochiile albe ale femeilor ivindu-se de sub mantiile negre. Vom regăsi, de acum înainte, peste tot acest veșmînt negru al bărbaților. Confundîndu-se subtil cu tonalitățile întunecate ale fondului, el face ca pînă și chipul cel mai realist înfățișat să capete aspectul unei apariții fantomatice, căreia gulerul alb îi servește drept soclu și halou.

Procedeul nu e inventat de Moro ci de Tițian, doar că la acesta din urmă fundalurile nu sînt niciodată cu adevărat negre, ci capătă căldură datorită unor reflexe de culoare cărora le răspunde un rapel în costumul personajului. Dar această concepție prezenta asemenea afinități cu vechea tradiție neerlandeză, singura cunoscută în Europa, încît părea o urmare logică și necesară a acesteia. Ea flata gustul clientelei regale spaniole care, iubind luxul, afișa totuși austeritatea.

Între 1549 și 1559, în timpul șederii sale în Spania, Moro execută o serie de portrete de prinți și de prințese (cele mai multe se află și astăzi la muzeul Prado), lăsîndu-și, la plecare, drept moștenire, arta, unui elev local, Sancho Coello, care o continuă, înăsprind-o. Singurul care refuză să se lase înglobat în această galerie mediocră este însuși Carol Quintul. Prinț burgund, crescut de mătușa sa Margareta de Austria în admirația artelor și a serbărilor somptuoase, el nu a vrut să rămînă pentru posteritate sub chipul unui manechin întruchipînd eticheta spaniolă. Cînd a vrut să-și facă portrete, s-a adresat direct la sursă, adică lui Tițian.

Tiţian şi portretul veneţian

Tițian este regele portretului din secolul al XVI-lea, cel care i-a ridicat prestigiul la nivelul unei arte majore și la modă. După ce, în tinerețe, alături de Giorgione, execută numeroase portrete ale căror modele, azi anonime, aparțineau cercurilor închise ale societății rafinate venețiene, Tițian devine pictor al curților princiare italiene, evoluînd în orbita dogelui (mai întîi Alfonso d'Este de Ferrara). Din această perioadă datează, fără îndoială, și cîteva admirabile portrete de bărbați, printre care cele două portrete de la Luvru, *Bărbatul cu mănușa* și *Bărbatul în picioare*, prezintă un tip uman diferit de cel din prima etapă venețiană a artistului, ce iese din izolarea sa, în urma întîlnirii cu un mediu mai cultivat, mai eclectic, mai efeminat și mai monden ca acela pe care-l oferea, în raport cu societatea încă frustă a Veneției, curtea foarte civilizată a Ferrarei.

Relațiile sale cu curtea din Mantova, aliată cu familia d'Este, sînt mai puțin fructuoase. Apoi are loc marele eveniment al vieții sale: întîlnirea, la Bologna, cu Carol Quintul, a cărui încoronare urma să aibă loc în acest oraș. Cu puțin timp înainte, Tițian pictează primul portret, azi dispărut, al lui Carol, urmat de un altul, în 1532—1533, pe care-l face după un foarte prost original semnat de Jacob Seisenegger. Între timp, împăratul află de colecția de tablouri de Tițian posedată de Alfonso de Ferrara, care îi dăruiește o parte din ea. În anul următor, lui Tițian i se acordă o diplomă prin care este numit „conte al palatului Latran al Consiliului aulic și al Consistoriului“, cu titlul de *Conte palatin*, de „cavaler al pintenului de aur“ și cu dreptul de a purta spadă, lanțul și pintenul de aur, și de a intra oricînd la curtea imperială. Copiii săi primesc titlul de „nobili ai imperiului“, cu aceleași privilegii pe care le aveau cei care posedau titlul de patru generații.

Iată deci cum, deși Veneția se află în tabăra ostilă Imperiului, un venețian este avansat la rangul de conte imperial. Mai important însă pentru internaționalizarea artei sale e faptul că Tițian devine „pictorul regelui“, adică singurul care are privilegiul să-i facă portretele. Dar deși împăratul se arată fidel în această relație, Tițian, spre deosebire de toți pictorii de curte din acea vreme, își păstrează atît libertatea de a picta ce-i place cît și domiciliul său obișnuit. El nu-l urmează pe împărat nici la curte, nici în deplasări, și e liber să-și aleagă clienții: între 1530 și 1538, abandonîndu-i pe cei din familia Gonzaga pentru că îi displac favorurile pe care aceștia i le acordă lui Giulio Romano, lucrează pentru familia Rovere, căreia îi revenise ducatul Urbino. În casa sa din Veneția, primește comenzi de portrete care vin, ca tot atîtea omagii, din toate colțurile Europei.

Artistul pictează oare cu precădere portrete pentru a-și consolida gloria sau doar pentru plăcerea răutăcioasă de a le arăta mai marilor acestei lumi chipul lor așa cum îl vede și îl judecă el? Căci a renunțat la delicata idealizare care-l făcuse celebru în anul 1520. Deși tratează cu duioșie portretul unui copil, sau aduce un omagiu frumuseții languroase a misteriosului model care apare rînd pe rînd în *Bella*, în *Fata cu blană*, tablou aflat acum la Viena, și în *Venus din Urbino*, de la muzeul Uffizi, capabil uneori să aprecieze inteligența unui *Granvelle* sau înalta intelectualitate a *Cardinalului Bembo*, Tițian pictează o galerie extraordinar de vie, dar nespus de feroce, de bărbați (nu întîlnim aici aproape nici o femeie), ale căror tare morale și fizice nu vede de ce ar trebui ascunse. Dacă între artist și împărat s-a stabilit un fel de comuniune omenească întemeiată pe respect reciproc, pe sinceritate din partea pictorului și de încrezător abandon din partea modelului, neiertătorul portret pe care Tițian i-l face lui Paul al III-lea și nepoților săi, Octavian și Alexandru Farnese, ne arată cum îi judecă el pe puternicii zilei și ce preț pune pe lingușeala, pe ipocrizia, pe teama și pe josnicia cu care, după el, trebuie plătită puterea.

La Veneția, totuși, influența lui Tițian se face mai puțin simțită decît în toată Europa — Florența fiind singurul loc unde arta sa de „barbar“ este disprețuită. Colegii săi venețieni își dispută cu Tițian nu numai clientela internațională, ci și pe cea locală, pe care, dealtfel, Tițian, devenit celebru, le-o cedează fără luptă. Ei urmăresc mai curînd să redea particularitățile care fac să vibreze coarda specific venețiană decît să atingă acel caracter universal uman la care Tițian ajunge pornind de la particularitățile fiecăruia.

Lotto, venețian prin naștere dar pictînd mai ales în posesiunile venețiene de pe continent dezvoltă tradiția portretului venețian așa cum se prezenta el înainte de Tițian și în tinerețea acestuia. El o continuă în mod logic ca și cum Tițian n-ar fi existat niciodată, mulțumindu-se doar să folosească, ca și rivalul său (detestat), o gamă cromatică mai întunecată. Nu se arată interesat de *specimenele* umane înzestrate cu cutare sau cutare caracteristică ci de oamenii al căror aspect moral, intelectual și fizic este rezultatul destinului lor particular, oameni modelați de viața pe care au dus-o, determinați de ocupațiile, de gusturile, de sănătatea lor, de sărăcie sau de bogăție. Modelele sale păstrează în ochi acea întrebare lăuntrică ce l-a fascinat pe artist cînd a cunoscut lucrările pictorilor din Nord. Inspirate de ele sînt și accesoriile simbolice, a căror alegere și execuție trebuie de asemenea atribuite influenței complexei originalități a lui Tițian. Acestea servesc la situarea temperamentului și a poziției sociale care l-au modelat pe omul înfățișat în portret.

Lucrînd la Veneția, Veronese și Tintoretto urmează, de asemenea, două căi prin care se separă de Tițian. Tintoretto, care a pictat cîtva timp în atelierul marelui maestru, a rămas din această perioadă cu înclinarea către observarea exactă a figurilor. Dar, ca și Lotto, e prea puțin preocupat de ființa absolută. Rămîne sensibil la aparențele vizibile, la sclipirile stofelor și blănurilor, la aspectul feeric pe care-l capătă lucrurile și ființele în lumina venețiană. Se arată interesat de funcția socială care, la Veneția, se manifestă prin atribute vestimentare distinctive. În afara Veneției, personajele sale, imaginare sau reale, n-ar mai fi la locul lor. Cît privește Veronese, venit din afară, el n-a văzut niciodată altceva din Veneția decît înșelătoarea ei aparență somptuoasă. Îndrăgostit de carnea femeilor frumoase, el e mai aproape de candoarea unui Michelangelo decît de pertinența decisă a lui Tițian. Sensibil la costumele frumoase, la decorurile de sărbătoare, el nu încearcă să scruteze secretul sufletelor și nici să pătrundă misterul orașului care l-a primit și care se amuză de prodigalitatea lui. Pofta sa de viață e atît de sinceră încît Veneția i se oferă, lăsîndu-se, la rîndu-i, împodobită. Iar el o pictează, întreagă, în acea *Femeie* care o întruchipează pe venețiană, și în portrete colective, situate într-un cadru strălucitor, care adaugă la nota surdă a confraților săi veselia stridentă ce lipsește viziunii inspirate a lui Tintoretto, dar care face totuși, deasemeni, parte, din realitatea venețiană.

Alcătuit din aceste elemente care se completează, portretul venețian capătă caracteristici specifice, pe care pictorii de pe continent, Moretto, Morone, Paris Bordone, Marescalchi, Sustris și grupul lui Bassano, s-au grăbit să le facă stereotipe, practicînd eclectismul pe bază de împrumuturi făcute de la marii maeștri venețieni.

Nu trebuie așadar să căutăm nici în Italia continentală și nici chiar, în ciuda cîtorva contaminări superficiale, în Germania, prelungirea cu adevărat fertilă a marelui portret venețian, ci în Spania, prin El Greco.

El Greco

În istoria portretului, El Greco n-a jucat un rol revoluționar. Nici unul dintre portretele sale particulare n-a schimbat cursul dezvoltării acestui gen, cum a făcut, de exemplu, *Mona Lisa* sau chiar mediocrul *Tînăr* al lui Andrea del Sarto, de la palatul Pitti, pictat totuși în perioada de apariție a manierismului. În schimb, opera sa de portretist reprezintă sinteza mai multor culturi elaborată pînă la nivelul de originalitate de către un spirit voluntar și de către un temperament pasionat.

El Greco este atît arhaizant cît și modern. E un fervent căutător al omului dar și al lui Dumnezeu. Pictează lumina și stilizează linia. Influențabil și totodată independent, el e atras de sfințenie dar incapabil să se supună vederilor bisericii prin excelență sanctificatoare a Terezei de Avila și a lui Ignațiu de Loyola.

E aproape inutil să subliniem că această acumulare de trăsături contradictorii n-a putut găsi decît în Spania — unde cretanul, de formație bizantină, se stabilește după ce a stat un timp la Veneția și la Roma — climatul capabil să-i favorizeze dezvoltarea sub o formă artistică.

Indiferent de influența pe care a avut-o, asupra formației lui El Greco, Roma manieristă a anilor 1570, Veneția exercită asupra lui o influență și mai puternică. A fost elevul lui Tițian și, fără îndoială, în atelierul acestuia a învățat să-și transforme formația bizantină într-una occidentală. Dar preferințele și afinitățile îl îndreaptă mai mult spre Tintoretto, Veronese și Bassano, pe care-i copiază cu asiduitate. Portretele sale derivă direct din particularismul venețian al acestor trei maeștri, și nu din universalismul lui Tițian.

Cu Tițian are totuși o trăsătură comună: ca și maestrul său, El Greco nu are nici un fel de imaginație narativă sau anecdotică; adevăratul său domeniu este portretul, astfel încît cele mai multe dintre operele sale imaginare — *Martiriul Sfîntului Mauriciu*, *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, *Sfînta Familie*, aflată acum la Cleveland — sînt tablouri în care portretul servește drept suport și, ca să spunem așa, drept instrument de lucru. Forma portretului îi pare atît de firească încît arhaismul flagrant pe care-l prezintă, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, formule ca aceea a donatorului, a prezentării de către sfînt, a cercului de privitori, prin care personalități în viață pot fi înfățișate sub numele unui sfînt, îl atrag în ciuda caracterului lor demodat.

Pentru ca geniul său să se exerseze, are nevoie, la început, ca și Tițian, de o formă dată, cea pe care i-o oferă cunoașterea intimă și variată a operei unui alt pictor. O dată depășit acest nivel, nimic nu-i mai limitează imaginația: forma se alungește, se contorsionează, se dizolvă în lumină, se colorează cu tente ireale, se sfărîmă ca un corp cufundat în apă și văzut prin unduirile acesteia. Dar — și aici e încă una dintre contradicțiile sale — această facultate de a metamorfoza totul e frînată de îndată ce pictorul se găsește în fața unul model viu, cu scopul de a-i face un portret independent.

Ca toți stilizatorii din acea vreme, El Greco e mult mai „Cuminte“ în portretul independent decît în tablourile imaginare, chiar cînd e vorba de cele care comportă portretele unor personaje în viață. Cu excepția cîtorva, dintre care cele mai cunoscute sînt: *Inchizitorul don Fernando de Guevara*, *F. Hortensio Paravicino* și *Vincențio*

Anastagi, personajele sale sînt înfăţişate în toată puritatea, devenită acum clasică, a genului, adică bust sau cap, pe un fond *uni* ale cărui reflexe se armonizează cu tonalitatea sumbră a costumului. Originalitatea lor nu constă decît într-o expresie foarte intensă, asociată cu o caracterizare dramatică ce merge mai departe decît cea întîlnită în portretele lui Tiţian. Totuşi, stările extatice pe care le manifestă, în spiritul Contrareformei, sfinţii săi cu ochii revulsaţi şi înceţoşaţi, sînt aici cu desăvîrşire absente. De asemenea, mîinile, în puţinele cazuri cînd sînt vizibile, nu fac acele gesturi elocvente atît de caracteristice pentru compoziţiile sale imaginare, şi nu sînt niciodată tratate, ca în acestea, asemeni unor fiinţe înzestrate cu o viaţă proprie, evocînd nişte flori în mişcare.

Alternarea formelor corporale nu se manifestă decît tardiv în portrete; artistul începe doar să le alungească, între anii 1590—1595, în *Portretul de bărbat* aparţinînd colecţiei Hirschland din New York şi în portretul de *Femeie* din Philadelphia. Şi el nu porneşte pe acest drum îndrăzneţ decît după Tintoretto, care a inaugurat el însuşi această manieră cu portretul lui *Vincenzo Morosini* (doge între anii 1578—1588). Geniul decorativ al lui El Greco îşi ia, totuşi, revanşa în tratarea cîtorva accesorii vestimentare, unde, prin contrast, renunţă la sobrietatea sa voluntară. Coafurile femeilor şi mai ales acel guler cu multe creţuri şi acea coleretă albă care constituie o adevărată providenţă pentru portretiştii din secolul al XVI-lea, precum peruca pentru cei din secolul al XVII-lea, devin la El Greco un extraordinar receptacol de lumini şi de reflexe, un loc privilegiat pentru jocul unor materii de consistenţă diferită.

Cu toată înclinarea sa către luminozitate, El Greco nu ajunge, în aceste portrete, la dizolvarea contururilor, ca Tiţian şi Bassano. El se mulţumeşte să obţină volume cît mai fluide. Astfel că, deşi în portrete — ca o reminiscenţă, poate, a primei sale formaţiuni bizantine —, desenatorul nu renunță la nici unul din drepturile sale, abandonîndu-le totuși în anumite tablouri imaginare, coloristul domină întotdeauna, și în toate genurile abordate.

El Greco aparține acelei categorii de pictori care construiesc prin culoare. Acestora li se opun, în secolul al XVI-lea, iubitorii liniei, moștenitori ai tradiției florentine. Există și un al treilea stil care desăvîrșește tabloul acestei diversități a portretului din perioada de sfîrșit a Renașterii: arta portretului francez, ce se bazează tot pe desen, dar care nu are nici o legătură cu linearismul toscan.

Portretul în creion

Tehnica schiței în creion la curtea lui Francisc I moștenește procedeele utilizate în portretul lui *Ludovic II de Anjou* și în desenul făcut de Van Eyck pentru portretul *Cardinalului Albergati.* Dar, pe cît de vechi sînt originile sale, pe atît sînt de moderne condițiile în care se răspîndește această modă, care va dura pînă la sfîrșitul domniei lui Henric al IV-lea.

Ca peste tot, dealtfel, la curtea lui Francisc I, schița în creion este, la început, un crochiu făcut după natură, servind drept primă etapă portretelor pictate, executate în atelier fie de către maestru însuși, fie de către discipolii săi, dovadă cîteva portrete în ulei ale căror desene corespunzătoare au putut fi găsite. Deși pentru noi aceste prime desene au adeseori o valoare mai mare decît portretul în ulei pictat după ele, nu trebuie totuși să uităm că în vremea lui Dürer, Cranach și Holbein nici un mare artist, și nici unul dintre clienții acestuia, nu concepe că un studiu în creion poate constitui un scop în sine. Fenomenul particular care s-a produs la curtea Franței constă tocmai în faptul că această optică a evoluat într-un sens foarte apropiat de cel modern, atît în ceea ce privește valoarea acordată desenului în creion cît și în ceea ce privește folosirea sa.

Pictorul oficial al lui Francisc I, Jean Clouet — de origine, fără îndoială, flamandă, dar venit la Paris de la Tours unde, datorită influenței lui Fouquet, vechea școală de desen și de miniatură cunoștea o nouă înflorire —, a procedat mai întîi ca toți ceilalți: a făcut desene după care, apoi, picta portrete în ulei. Succesorii săi, François Clouet, familia de pictori Dumoûtier, ca și anonimii din preajma acestora, nu au abandonat, dealtfel, niciodată, această practică. Totuşi, un fapt e, fără îndoială, tulburător: raportate la cele aproximativ opt tablouri în ulei din prima perioadă, cele o sută douăzeci și șapte de portrete în creion din colecția de la Chantilly și cele cîteva zeci aflate în Anglia și la galeria Uffizi din Florența constituie o majoritate zdrobitoare de opere conservate. Dacă ne gîndim că schițele în creion, mai delicate decît picturile în ulei, mai puțin costisitoare, de asemenea, și păstrate deci cu mai puțină grijă, sînt mai amenințate cu distrugerea, trebuie să recunoaștem că această disproporție reflectă, într-o anumită măsură, o stare de lucruri existentă în momentul executării lor, și că unele dintre aceste studii în creion au fost făcute pentru ele însele. Trebuie să mai adăugăm, pentru ca această supoziție să devină o certitudine, că schițele în creion ale lui Clouet și ale succesorilor săi au fost copiate și reunite în culegeri, ceea ce dovedește, în orice caz, că au fost apreciate și căutate pentru ele însele, deși nu știm dacă în aceeași măsură ca și portretele pictate. Ele par mai ales a fi avut o funcție diferită: portretele pictate erau agățate pe pereți, în tot mai numeroasele cabinete și galerii; desenele, în schimb, circulau. Cum să ne explicăm altfel existența unui atelier provincial ca acela al lui Corneille din Lyon, care, fără să-și vadă modelele, își făcuse o specialitate din a picta portretul personalităților de la curte? Acest procedeu este de aceeași natură cu cel al croitorilor de mare lux de astăzi:

este vîndut modelul unic pentru a fi produs în serie.

Culegeri de copii, tot în creion, făceau cunoscute în mediile aflate departe de curte chipurile celor din anturajul regelui, tot aşa cum astăzi fotografiile şi revistele fac cunoscute marelui public chipurile actorilor de cinema şi ale campionilor sportivi. Ne-au parvenit douăzeci de albume de acest fel, precum şi rămăşiţele altor patruzeci. Datorită unuia dintre ele aflăm că asemenea albume erau folosite pentru un anume joc de societate: plăcuţe mobile mascau numele personajului, jocul constînd în a ghici după imagine, şi uneori după o deviză care o caracteriza în mod lapidar, identitatea modelului reprezentat. Putem astfel deduce nu numai cît de mult erau căutate portretele în creion, ci şi interesul pe care societatea de la curte îl trezea în mediile care nu veneau în contact direct cu ea.

După dispariţia curţii de Burgundia şi a celei a lui Lorenzo de Medici, nu mai există în Europa nici o capitală universală a artelor şi a literelor. Imperiul austro-spaniol nu este un stat ci o federaţie, adesea impusă prin forţă. Nu are capitală, şi curtea imperială, mobilă şi schimbătoare, se mişcă în funcţie de deplasările împăratului, ceea ce dă întregii producţii artistice a secolului al XVI-lea un anume aer provincial, nu lipsit de farmec, dar care interzice orice proiect important. Veneţia este singura, atunci, în măsură să producă o mare artă, pentru că ea este, în acel moment al istoriei, unica ţară constituită ca stat pe baze rămase stabile. Anglia, făgăduită unui destin strălucit, încearcă încă să şi le stabilească pe ale sale, ea fiind, în acel moment, retrasă pe insula sa, ceea ce-i permite să întrerupă legăturile cu continentul ori de cîte ori vrea. Cît priveşte Franţa, aceasta se găseşte într-o situaţie cu totul specială: nu aparţine Imperiului austro-spaniol, dar este prinsă ca într-un cleşte între cele două părţi ale acestuia. Încă din timpul lui Ludovic al XI-lea ea încearcă — în faţa pericolului englez, pe care pentru moment l-a înlăturat — să se constituie din nou ca stat. Francisc I înțelege că acest stat nu va putea dăinui decît dacă va fi un stat modern, adică unitar și centralizat, idee care i-a lipsit lui Carol Quintul, dar care, în schimb, a asigurat pe termen lung, salvarea Franței.

Pentru a-și exterioriza concepția, Francisc I are nevoie de o reședință, de un cadru, precum și de un anturaj care să-l secondeze — toate trebuind a fi realizate de el. Se cunoaște amploarea programului arhitectural și decorativ de la Fontainebleau, la care se adaugă și crearea unor ateliere naționale de artă și de artizanat, sub conducerea unor tineri artiști de avangardă veniți din Italia la invitația regelui. Dar e de presupus că remodelarea materialului uman i-a cerut acestuia o și mai subtilă perspicacitate.

Așa cum a fost practicat la curtea lui Francisc I și la cea a lui Henric II ca joc intelectual cu rezonanțe sociale, în opoziție cu concepția spaniolă, pentru care nu este decît expresia etichetei de la curte —, portretul de curte se integrează în eforturile întreprinse de rege pentru a crea un nou mod de existență și un nou tip uman, ambele moderne. De altfel, și unul și celălalt au trezit curiozitatea unui public larg din întreaga țară — dovadă interesul față de portretele celor din preajma regelui — noile moravuri și noul comportament urmînd atît să surprindă cît și să placă. Brantôme se face ecoul acestei atracții scandalizate, fără a vedea în ea altceva decît un libertinaj grosolan. Dar nu acesta era și punctul de vedere al regelui. El a vrut să creeze un stil de viață eliberat de constrîngerile învechite, dar supus, totuși, cu strictețe, unor criterii de un nou ordin, a căror încălcare este interzisă. Francisc I impune cercului său de intimi manierele galante tot așa cum le impune bijutierilor, tîmplarilor și tapițerilor să se integreze în armonia realizată de arhitecții și de marii săi decoratori. Se spune, de exemplu, că dăruia doamnelor de la curte rochii croite de meșteri ce lucrau pe cheltuiala sa, numai pentru a le vedea înveșmîntate așa cum voia el. Ronsard, mai mult decît Brantôme, exprimă cu adevărat aspirațiile acestei societăți curtene, a cărei înflorire va continua timp de un secol şi ai cărei membri ne sînt în bună măsură cunoscuți datorită unor portrete executate de o pleiadă de pictori.

Fără îndoială, această societate de discipoli ai regelui și-a dat la fel de multă strădanie să trăiască după gustul regelui pe cît de multă și-au dat pictorii să o picteze. La început, le lipsește tuturor dezinvoltura. Dar femeile capătă curaj amintindu-și de Agnès Sorel, amanta regală ce a știut să îmbine seducția amoroasă cu spiritul politic și cu independența personală și care devine, în detrimentul Ioanei d'Arc, eroina — cîntată de poeți — a epocii. Ea e cea care a salvat Franța. Portretul său, singurul care nu înfățișează o figură contemporană, apare alături de cele ale unor modele în viață. Fouquet o pictase sub trăsăturile *Fecioarei cu heruvimi*, iar costumul acestei Fecioare dictează încă moda în vremea Dianei de Poitiers, pînă în ziua cînd Caterina de Medici va impune pudicul guler înalt cu multe crețuri.

În prima serie de portrete în creion, figura feminină prezintă un tip dominant: cel din regiunea Loire, întruchipat tot de aceeași Agnès Sorel, cu fruntea netedă și bombată, foarte asemănător de altfel cu Fecioarele și sfintele create în ultimele două secole de stilul gotic tîrziu. Dar, odată cu a doua generație de portretiști, tipul își pierde din relief, înlocuit fiind de *figuri*. În același timp se afirmă, în dauna vechilor constrîngeri, o libertate de factură care va da naștere, sub Henric al IV-lea, stilului dezinvolt al lui Benjamin Foulon și al lui Pierre Dumoûtier — nepotul.

Răsfoind cartoanele și albumele ce conțin aceste portrete, te simți incitat la nesfîrșite comentarii. Să constatăm, mai întîi, că după impresionantul cortegiu de bărbați îmbrăcați în negru pe care ni l-a oferit marea pictură a lui Tițian și El Greco, ei ne oferă, în sfîrșit, femei în serie. Mai existaseră înainte, e adevărat, florentinele pictorilor din Quattrocento și saxonele lui Cranach, care le prefera goale și perverse; cît priveşte portretul secolului al XVI-lea, am întîlnit aici puține femei în afară de soţiile de regi. Dar atît florentinele cît şi reginele apăreau mai puțin ele însele cît rochiile lor, ce-i drept, magnifice. Pictori ca Tițian sau El Greco, care scrutează chipul masculin căutîndu-i viciile şi virtuțile ascunse, privesc femeia ca pe un frumos obiect decorativ, sau, cel mult, ca pe un animal frumos, pe care-l contemplă cu un ochi de cunoscător. În schimb, multe dintre femeile care apar în portretul francez sînt departe de a fi frumoase. Dar ele sînt spirituale, grațioase, capricioase chiar. Femeile intră, în sfîrşit, în artă, în calitate de fiinţe omenești.

V. TIMPURILE MODERNE: SECOLELE XVII ȘI XVIII

TEHNICILE ȘI GENURILE

De la schiţa în creion la gravură şi de la schiţa în creion la pastel

Cînd afirmam mai sus că spre deosebire de estetica lineară florentină, desenul francez a avut menirea să asigure viitorul portretului, ţineam seamă mai puţin de calităţile sale intrinseci cît de modul său de răspîndire. Spre sfîrşitul secolului al XVI-lea această răspîndire se va sprijini şi pe tehnicile moderne, şi mai ales pe cea a gravurii, care tocmai renunţase la folosirea lemnului uzînd acum de cupru şi de acid azotic. Încă din ultimul sfert al secolului al XVI-lea atelierul familiei Wierix din Flandra, cel al familiei Goltzius din Olanda, şi, chiar în Franţa, cel al lui Thomas de Leu, stabilit la Paris, îşi procurau copii după schiţele în creion franceze, răspîndindu-le în publicul larg sub formă de stampe făcute cu acul de gravat. În secolul al XVII-lea această practică este continuată de gravori de prima mărime, precum Claude Mellan, care gravează, după Dumoûtier, portretul lui Henric al IV-lea. Deşi gravorii procedează în acelaşi fel şi cu portretul pictat în ulei, o artă autonomă de portretist-gravor sfîrşeşte, totuşi, prin a se elibera de acest artizanat de o calitate, desigur, remarcabilă, dar care, date fiind posibilitățile de multiplicare, frizează industria.

Din punct de vedere artistic, nu ne interesează decît cei care, ca Jacques Callot, Claude Mellan, Robert Nanteuil sau Louis Bouys, lucrează fie în exclusivitate, fie în cea mai mare parte, „pe viu“. Totuși și unii gravori care, ca Michel Lasne (1580?—1667), au reprodus cinci sute de portrete sau care, ca Gérard Edelinck (1640—1707), au interpretat, într-o excelentă transpunere tehnică, un ansamblu variat de personaje — începînd cu sfîrșitul secolului al XVI-lea și pînă la portretele lui Rigaud și ale lui Largillière —, își au de asemenea importanța lor în istoria portretului, fie și numai în calitate de popularizatori.

Portretul cîștigă, datorită gravurii, noi terenuri, cu atît mai mult cu cît intenția gravorului nu este niciodată de a realiza un portret izolat ci o piesă ce va figura într-o culegere sau un frontispiciu de carte. Portrete de autori sau de dedicatori de teze, protagoniști ai unor scene istorice, prezentări de costume la modă, pagini de almanah care-i fac cunoscuți pe principalii actori ai evenimentelor anului: portretul gravat adaugă funcției sale documentare o misiune artistică, prin care se formează gustul public. La început conceput de Thomas de Leu ca o interpretare a schițelor în creion sub formă de mici medalioane cu chenar oval bogat ornamentat, portretul gravat ajunge să atingă — în 1664, cu efigia lui Ludovic al XIV-lea, realizată de Robert Nanteuil — „mărimea naturală“, încadrarea sa fiind acum sobră, fără consolă sau armoarii.

Alături de Claude Mellan (1598—1688), inventatorul *inciziei unice*, Nanteuil (1623?—1678) este personalitatea dominantă a genului. Spre deosebire de Jacques Callot, care nu e decît portretist de ocazie, și de Abraham Bosse, ce nu se folosește de portret decît în compoziții colective, acest artist, originar din Reims dar stabilit la Paris, s-a specializat în portrete individuale, o sută cincizeci dintre cele două sute douăzeci și unu, cîte-i alcătuiesc întreaga operă, fiind executate după natură. Nanteuil a pictat, de asemenea, şi portrete în pastel, care, spre deosebire de schiţele sale în creion, şi mai avansate decît acestea, nu-i serveau drept studii preparatorii pentru stampe ci erau comandate şi executate pentru ele însele.

Legătura care vedem că se stabileşte între schiţa în creion franceză din secolul al XVI-lea şi arta marilor pastelişti din secolul al XVIII-lea, se datorează astfel, fără întrerupere, şi gravorilor. La sfîrşitul secolului al XVII-lea Joseph Vivien, continuînd pastelul lui Nanteuil, îi va dezvolta posibilităţile tehnice. Preferinţa sa pentru culoare, devenită, odată cu el, mai subtilă în opere de un format mai mare, pregăteşte terenul pentru arta unui La Tour şi a unui Perroneau, care vor găsi gata inventate metodele pe care ei le vor aplica în alte scopuri.

Portretul de aparat

Marele portret al lui *Ludovic al XIV-lea* nu se prezintă numai ca un rezultat al dezvoltării interne a gravurii. Formatul său mare, sacrificarea ornamentaţiei bogate în favoarea figurii, arată că portretul gravat a căpătat funcţii analoage cu cele ale portretului de aparat pictat.

În Franţa, portretul de aparat este practicat foarte tîrziu în comparaţie cu Spania şi cu toate ţările, mari şi mici, implicit cu ducatul Toscanei, care gravitează în orbita habsburgilor. Anglia însăşi, atît de apropiată dealtfel ca spirit de Franţa, o devansase în această privinţă încă de la sfîrşitul domniei lui Henric al VIII-lea, prin succesorii lui Holbein. Ca la toate curţile din Europa, şi la cea engleză întîlnim, sub Elisabeta şi Stuarţi, marele portret decorativ, regal şi oficial, vehiculat tot de pictorii flamanzi care, în secolul al XVII-lea, continuă, ca şi în secolul al XVI-lea, să călătorească pentru a se pune în serviciul prinţilor şi al marilor nobili.

Datorită acestor artiști — care nu se mai expatriază decît foarte arareori pentru un timp mai îndelungat și care circulă într-una —, prima jumătate a secolului al XVII-lea are un aspect cosmopolit. Faptul că un Pourbus, un Rubens, un Van Dyck, se opresc pentru cîteva luni în una din numeroasele reședințe ducale sau princiare din Europa, are drept rezultat, chiar dacă se datorează unor împrejurări de o cu totul altă natură, portrete de aparat în care apar prințul domnitor, familia sa, miniștri sau membrii familiilor de seamă din acel loc.

Pourbus cel Tînăr (Anvers 1569 — Paris 1622) aparține încă tipului de portretist flamand expatriat, din secolul al XVI-lea. El lucrează mai întîi cîtva timp la curtea din Bruxelles, este angajat în 1600 la Mantor, în serviciul ducelui de Gonzaga, lucrează temporar pentru acesta la Torino, la Innsbruck, la Napoli, lăsînd peste tot în urma sa portrete oficiale de calitate acceptabilă și cu un aer ușor demodat, pînă în ziua cînd Maria de Medici îl va chema la Paris (în 1609), unde va muri în calitate de pictor al curții. Portretist în exclusivitate, în maniera predecesorilor săi din secolul precedent, el n-a avut altă ambiție decît să picteze portrete pentru cine i le comanda.

Cu totul diferit e cazul lui Rubens, mult mai reprezentativ decît Pourbus atît pentru spiritul cosmopolit al secolului cît și pentru un anume aspect tulburător care începe să afecteze noțiunea de portret ca gen a cărui demnitate e pusă în discuție.

Ca și Pourbus, în același timp cu el (1600—1608) Rubens (Westfalia, 1577? — Anvers, 1640) se află în serviciul lui Vincenzo de Gonzaga. Dar, înainte chiar de a fi devenit foarte cunoscut, el se arată mult mai puțin dispus la concesii decît compatriotul său. Refuză funcțiile pe care le crede nedemne de el, și mai ales, nu se vrea portretist! Din partea ducelui de Mantor primește misiunea de a însoți în Spania o corabie încărcată cu daruri pentru regele Filip al III-lea, printre care numeroase tablouri. După această călătorie, ducele vrea să-l trimită pe Rubens la Paris, pentru ca acesta să-i facă o serie de portrete pentru galeria sa cu tablouri de femei frumoase, în timp ce Pourbus acceptase să plece cu aceeași misiune la Napoli. Rubens refuză, în următorii termeni: „Am înțeles din ultima scrisoare a Alteței Voastre că Alteța Voastră are intenția să mă trimită în Franța, cum îmi spusese înaintea plecării mele. Mă grăbesc, așadar să spun Alteței Voastre ce cred eu despre acest proiect înjositor pentru talentul meu dacă Alteța Voastră nu-mi impune această călătorie (cum cred, de altfel) decît pentru ca să fac cîteva portrete de duzină“... „Acceptasem ideea de a merge acolo să fac portrete, văzînd în aceasta un mijloc — puţin onorabil, dealtfel —, de a căpăta astfel lucrări mult mai importante. Dar dacă lucrurile stau altfel, nu izbutesc să înțeleg de ce Alteța Voastră doreşte ca regele Franței să-și facă o atît de jalnică idee despre talentul meu... Aș vrea să-i spun Alteței Voastre că, după părerea mea, ar fi și mai sigur și mai avantajos — căci s-ar face economie și de timp și de bani — să se comande aceste lucrări, prin domnul de la Brosse sau prin domnul Carlo Rossi, unuia dintre acei numeroși pictori de la curte ale căror ateliere sînt totdeauna pline de portrete făcute dinainte“. (Scrisoare către Chieppio, secretar al ducelui de Mantova. Corespondența lui Rubens, scrisoarea 12).

Astfel Rubens declară că nu acceptă să facă portrete decît pentru a ajunge prin acest mijloc „puțin onorabil“ la „lucrări mai importante“, adică la „marea pictură“. Dar ce face el în Spania în perioada în care adresează secretarului patronului său scrisoarea de mai sus? Restaurează, blestemîndu-și soarta, pînzele avariate în timpul călătoriei pe mare, pictează cîteva în locul celor care au fost complet distruse, și... execută unul dintre cele mai frumoase portrete din cariera sa, cel al *Ducelui de Lerma*, ministru al regelui, înfățișat călare, din față și în racursiu. Acest portret, alături de cel făcut de Rubens, trei ani mai tîrziu, la Genova, *Marchizului Doria*, care îl reprezintă pe călăreț călărind un cal înălțat în două picioare, va deveni modelul tuturor portretelor ecvestre ce-i vor urma, de la Van Dyck, la Gros și Géricault. Portretul de aparat nu e deci, pentru Rubens, indiferent de ceea ce spune el, o îndeletnicire pe care s-o excludă din activitatea sa, chiar dacă pictorul nu-l consideră drept cel mai fericit mijloc de a-și exercita arta. Îi slujește pentru a cîștiga bunăvoința unor eventuali clienți sus puși, spre a obține astfel comenzi ce i se par cu adevărat importante, cele aparținînd domeniului „marii picturi“.

„Femeile frumoase“ pictate pentru galeria din Mantova sînt lipsite de interes. Dar trei ani mai tîrziu, la Genova, va face, cu prilejul cîtorva vizite intermitente ,nu numai marele portret, semnat și datat, al *Brigittei Spinola-Doria* (1606), ci și pe cel al bancherului ducelui de Gonzaga, pe cel al marchizei Grimaldi înfățișată împreună cu piticul ei, portret care face astăzi pandant, la Kingston Lucy, portretului *Brigittei*, și, fără îndoială, alte cîteva, ca, de exemplu, pe cel al unei *Doamne din familia Durazzo* (Strasbourg), în privința paternității cărora putem ezita între Rubens și Van Dyck, în asemenea măsură discipolul a fost impresionat de seria genoveză a maestrului, serie a cărei manieră și stil nu vor mai fi, dealtminteri, reluate de Rubens.

Și cu alte prilejuri, și fiind în plină glorie, Rubens va mai recurge la portretul de aparat (redus de acum înainte la figura înfățișată doar pînă la genunchi), în scopuri menite să-i slujească ambițiile și total străine de gusturile sale reale de portretist, care se manifestă cu atîta strălucire și sinceritate de îndată ce e vorba de propria sa familie, de propriul său chip, sau de vreun capriciu de artist la vederea unei femei frumoase.

După ce Maria de Medici i-a comandat cele două uriașe serii de tablouri care, înfățișînd *Istoria familiei de Medici* și pe cea a lui *Henric al IV-lea*, urmau să împodobească galeria palatului Luxembourg, artistul n-a putut refuza să-i facă acesteia, cu prilejul venirilor sale la Paris în 1622, și un portret „izolat“, precum și portretul „izolat“ a lui Ludovic al XIII-lea, al tinerei regine

Ana de Austria și al surorii acesteia, Maria-Ana, viitoarea împărăteasă. Comanda pentru Luxembourg compensa corvoada prilejuită de aceste portrete, după cum, trei ani mai tîrziu, artistul va crede că speranța unei reușite politice merită să fie plătită cu executarea unui portret ecvestru al *Ducelui de Buckingham*. Rubens l-a întîlnit pe acesta cînd a venit la Paris să așeze, la locurile prevăzute, tablourile din seria familiei Medici. Ducele se afla acolo în calitate de reprezentant al lui Carol I al Angliei, care urma să se însoare, prin procură, la 1 mai 1626, cu Henriette de Franța. Or, Rubens, acum consilier politic al Izabelei de Austria, guvernatoare a Țărilor de Jos, visa în acea vreme să devină autorul unei alianțe, îndreptate împotriva Franței, între Spania și Anglia, și căuta să capteze bunăvoința omului de stat englez. În 1628, se duce în Spania cu o misune pe lîngă Filip al IV-lea, și apoi în Anglia, cu o altă misiune pe lîngă Carol I. Proiectul politic eșuează, avînd drept consecință anularea comenzii pentru cea de a doua serie de tablouri destinate palatului Luxembourg. Activitatea lui Rubens din această perioadă de exerciții politice și artistice se soldează cu cinci portrete ale lui Filip al IV-lea, dintre care unul ecvestru, cu „capetele întregii familii regale“, după propria expresie a artistului, și cu portretul, făcut la Londra, al atotputernicului *Conte de Arundel*, Carol I preferînd să fie înfățișat în trei tablouri istorice.

EVOLUȚIA PORTRETULUI ÎN EUROPA

Portretul oficial în Spania

În timpul șederii sale la Madrid, în 1628, Rubens îl întîlnește pe Velázquez, atunci în vîrstă de douăzeci și nouă de ani; acesta, venind din Sevilla, căuta să se impună la curtea lui Filip al IV-lea.

Madridul era prin excelență patria portretului de aparat, în timp ce restul Spaniei se consacra cu fervoare marilor tablouri pe teme biblice, rămînînd indiferent la moda care, în Franța și în Italia, situa „pictura istorică“ deasupra tuturor celorlalte genuri. După abdicarea lui Carol Quintul și după ce regele Spaniei nu mai este și împărat, curtea se stabilește în acest oraș, unde practică cel mai strict ceremonial. Concurența pe care i-ar fi putut-o face portretului spaniol, curtea imperială și cele princiare din Germania este anulată, în prima parte a secolului al XVII-lea, de acțiunea devastatoare a Războiului de Treizeci de Ani. Mai mult, aservirea tradițională față de portretiștii flamanzi dispare în Spania mai curînd decît oriunde, datorită, fără îndoială, prezenței, pe teritoriul său, a operelor lui El Greco și Tițian, a căror lecție a contribuit, desigur, la înflorirea unei strălucite școli naționale de pictură, care dă o mare importanță atît portretului de aparat cît și portretului monastic.

Doi mari pictori, contemporani și prieteni, sînt reprezentativi pentru aceste două formule care corespund, exprimînd-o în mod frapant, realității societății spaniole așa cum aceasta s-a constituit încă din timpul domniei lui Filip al II-lea: Zurbaran (1598 — 1664) și Velázquez (1599 — 1660), ajunși amîndoi la maturitate cam în a doua treime a secolului al XVII-lea, caracterizată prin apogeul școlii spaniole sub domnia lui Filip al IV-lea.

Contemporan cu cîțiva pictori călugări — ca fratele Juan Rizi și fratele Juan Sanchez Cotan care, în cadrul ordinului lor, zugrăvesc pe zidurile mînăstirilor istoria benedictinilor sau a călugărilor din Chartres, sau fac uneori pe pînză portretul vreunui mai mare al Bisericii —, Zurbaran trăiește în lume — laic, căsătorit de trei ori, tată al unei familii numeroase, patron de atelier și „pictor al regelui“ cele cîteva luni pe care le-a petrecut, în 1634, la curtea din Madrid. Totuși, el se cufundă cu mai multă ardoare chiar decît confrații săi monahi, în atmosfera mînăstirilor din Sevilla, oraș unde pictează cel mai mult timp. Pornind de la pretextul sfințenei sau al martiriului, al unui miracol sau al unei vedenii cerești apărută vreunui ales, el pictează reprezentîndu-i în grupuri sau izolat, o întreagă galerie de portrete de călugări, în care regăsim, sub o înfățișare anonimă și care nu recurge la accesorii, acel climat particular ce le servește drept aură. Astfel este făcut primul pas în direcția acelei arte care pare a se situa la antipodul portretului, adică în direcția a ceea ce va fi, în epoca lui Goya, portretul social.

Ca și Zurbaran, Velázquez nu părea menit a deveni pictorul ale cărui daruri de portretist vor eclipsa toate celelalte virtualități ale talentului său. La Sevilla, unde artistul, tînăr, pictează pînă în 1623, el se consacră mai ales tablourilor cu subiecte biblice. Numai cînd ajunge în preajma curții regale, artistul începe să se specializeze ca portretist, specializare care, de altfel, nu-l va împiedica niciodată să practice și celelalte genuri. După primul portret pe care i-l face lui Filip al IV-lea și ministrului acestuia, Olivarez, devine „pictor al regelui“, apoi „ușier al camerei“. Ca odinioară Tițian, ca mai vîrstnicul Rubens, și el și-a întemeiat, așadar, cariera, pe portretele puternicilor zilei.

Încă din această primă perioadă petrecută la Madrid, despre care, din nefericire, nu ne putem pronunța decît pe baza unor lucrări ce nu-i sînt atribuite cu certitudine, și înainte, deci, de călătoriile sale în Italia, în urma cărora devine un pictor de renume internațional, spaniolul revoluționează schema tradițională a portretului de aparat așa cum era practicat la curtea regelui de către pictorii flamanzi și de către elevii lor locali. Continuă, desigur, să practice marele portret „în picioare“, în costum de curte sau în armură. Dar toate raporturile de spațiu, de ecleraj și de proporții sînt modificate. Silueta, masivă și totodată alungită, ca și cum ar fi văzută de jos în sus, susține un cap prea mic, deși caracterizat cu grijă cu ajutorul unor planuri luminoase și generos etalate. Atitudinea de poză s-a relaxat și a devenit mai suplă. Localizarea, foarte vagă, constă în utilizarea de spații ale căror linii sugerează interioare, eclerajele sugerînd exterioare. Totuși, în ciuda acestei confuzii, sau poate tocmai din cauza ei, rămîne foarte sensibilă. Apare acum, pentru prima oară, fără îndoială, în istoria portretului, *umbra purtată*, jucînd un rol de fixare spațială și indicînd direcția sursei de ecleraj.

Toată opera din prima parte a activității portretistului va ține seamă de principiul deformării spațiale, secondată de o plastică fundată pe un relief de o duritate metalică și pe o culoare „tenebristă". Cea din a doua parte, în schimb, va renunța treptat, la aceste constante, ajunse la apogeu, în jur de 1637, în extraordinara figură a lui *Pablo de Valladolid*, bufon al regelui, proiectată, în racursiu, pe un spațiu nelimitat, unde numai *umbra purtată* constituie un reper. Începînd din anii 1635—1640, capătă întîietate asupra speculațiilor spațiale și a exaltării volumelor, o tehnică ce preferă lumina difuză, și pe care astăzi o numim impresionistă, dar pe care Velázquez a admirat-o probabil, cu prilejul șederii sale la Veneția, în operele „luministe" ale lui Jacopo Bassano.

Această schimbare se vădește, în primul rînd, în felul în care sînt executate figurile de pitici, pentru care artistul pare să resimtă o atracție particulară. Colereta lui *Ioan de Calabazas*, costumul *Piticului cu cîine* sînt scînteietoare de lumină, capetele modelelor dizolvîndu-se într-un halou sugestiv de mase confuze. În aceeași perioadă, portretele regale sau ministeriale rămîn pe linia tradițională, ducîndu-ne mai curînd cu gîndul la Van Dyck (Filip al IV-lea posedă o întreagă colecție). S-a presupus că Velázquez, ca bun curtean, n-a îndrăznit să-și facă experiențele artistice pe seama augustelor persoane ale protectorilor săi. Totuși, această ezitare dispare treptat. Mai întîi încep să sclipească costumele, pictate în mari tușe fluide, în timp ce capetele sînt tratate tot în vechea manieră (*Balthazar — Carlos*, de la muzeul din Viena, *Filip al IV-lea*, din colecția Frick). Complexele *Menine* (1650), care sînt tabloul unui tablou și în care apare portretul pictorului făcînd portretul micuței infante și a curții sale, surprinse de sosirea regelui și a reginei, sînt încă dominate de această dualitate tehnică ce corespunde, dealtfel, pluralității conținuturilor. Apoi unitatea se restabilește, de data aceasta în avantajul tehnicii fluide. Ea se afirmă în strălucitoarea serie de *Infante* și *Regine*, în care armonia luminoasă a culorilor fluide și a luminilor, pretutindeni împrăștiate, constituie unicul mijloc folosit pentru a sugera atît fața cît și silueta. Desenul însuși se naște aici din culoare.

Aceste apariții aeriene mai pot fi oare considerate portrete de aparat? Desigur, într-un sens, ele reprezintă chiar exaltarea supremă a acestuia, prin însuși caracterul lor dezumanizat. Dar ele afirmă, înainte de orice, triumful unei tehnici puse în serviciul unei pure idei poetice, care încearcă să creeze mai curînd o operă de artă decît un portret.

Ca și Rubens, dealtfel, dar într-o perspectivă diferită, Velázquez refuză să fie un portretist de meserie, deși portretul i-a slujit drept trambulină către prosperitate și glorie. Înnobilat, onorat, învestit cavaler al ordinului militar Sfîntul Iacob, Velázquez se vrea a fi în primul rînd un aristocrat, un nobil amic al prinților, care pictează din plăcere și pentru a face plăcere. Hotărît lucru, chiar în secolul deplinei sale înfloriri, portretul e disprețuit de către cei ce-l execută! E vorba oare de vaga conștiință a faptului că și-a pierdut vechiul caracter sacru și ritualic? Sau, dimpotrivă, de ideea că el constituie calea cea mai ușoară — și, deci, și cea mai puțin onorabilă — către bani și favoruri? Fapt este că portretul nu va recăpăta stima artiștilor decît atunci cînd, mult mai tîrziu el va reuși să suscite un interes de o cu totul altă natură.

Evoluția în Flandra

La celălalt capăt al Europei — în țările supuse sîngerosului regat ce se refugiază în poezie și în mistică spre a nu vedea realitatea — atmosfera este cu totul alta. Încă de la sfîrșitul domniei lui Filip II, partea de nord a Țărilor de Jos este în plină revoltă. În sud, bogatul Anvers, pustiit în 1576 de spanioli, în 1583 de trupele ducelui de Anjou, recucerit în 1585 pentru coroana Spaniei de către ducele de Parma, se bucură, pentru că a acceptat jugul catolic și roman, de o liniște relativă. Dar orașul merge către propria-i ruină, deoarece Olanda, protestantă și, în fapt, independentă, îi boicotează portul și comerțul.

Aici se naște, între 1580 și 1584, Frans Hals, și aici se stabilește, după un exil în Germania, mama lui Peter Paul Rubens, împreună cu fiul ei, atunci în vîrstă de zece ani. Dar în timp ce familia Rubens acceptă supunerea, iar Peter Paul, cîștigînd favoarea guvernanților spanioli, dobîndește, sprijinit de infanta Izabela, o reputație locală și totodată internațională, familia Hals părăsește orașul Anvers spre a se duce în Olanda protestantă — unde tînărul Frans, stabilit la Haarlem, execută, în 1611, primul său portret datat.

Refăcut după teribilul asediu spaniol din 1572, Haarlem era pe atunci un oraș prosper, trăind din comerț, dar care nu cunoștea deloc viața de curte, nici chiar pe cea secretă, familia de Orania preferînd orașele Delft și Haga, care nu i-au făcut niciodată comenzi de portrete lui Frans Hals. Portretiștii casei de Orania erau un anume Mierevelt și un anume Reversteyn, a căror enormă producție umple astăzi galeriile colecției Wallace și sălile din National Gallery, din Londra. Clientela lui Hals era, așadar, alcătuită numai din burghezi.

El a trebuit să facă portrete colective, a căror modă, răspîndită de Jan Scorel, prinsese în orașele flamande și olandeze încă din secolul precedent, și în care se înscrie încă, de fapt, în parte, celebrul *Rond de noapte* de Rembrandt (1642). Haarlem, ca toate orașele Olandei, poseda propria-i gardă civică, alcătuită din arcași. Și, ca în toate orașele din Olanda, de cînd țara își pregătise împotriva Spaniei o armată de mercenari, aceste gărzi aveau mai cu seamă sarcina de a organiza serbări, petreceri și concursuri de tir. Din 1616 și pînă în 1639, Frans Hals pictează mai multe asemenea „portrete de corporații", începînd cu cel al companiei Sfîntului Gheorghe. Unele sînt dispuse în grupuri, într-o atitudine de poză, dar altele par surprinse, într-un instantaneu uimitor, în timpul unei năvalnice beții, petrecînd în jurul mesei încărcate cu bucate. Festinul gărzii Sfîntului Adrian a fost astfel imortalizat în 1627, doi ani abia după predarea cetății Breda, mai cunoscută prin tabloul pe care Velázquez l-a pictat spre a comemora această efemeră victorie spaniolă (*Lănciile*) decît ca eveniment istoric.

Cu începere din 1625, și din ce în ce mai des, apare, în opera lui Hals, portretul izolat. Frans ajunge să-și facă o clientelă particulară printre notabilitățile orașului. Dar penelul artistului este prea liber, modul său de a caracteriza prea viguros pentru a plăcea acestui public. Hals nu va fi niciodată un pictor la modă. A pictat — pentru cine? — o memorabilă serie de portrete în care apar copiii străzii și poporul sărac din Haarlem. El renunță la rutina portretului oficial, dar acest lucru va fi plătit cu mizeria în care urma să-și sfîrșească viața unul dintre cei mai mari pictori ai Olandei.

Dacă, prin Hals, se afirmă, în sfîrșit, un realism popular plin de truculență și care uzează de multă culoare și se susține printr-o tușă generoasă și plină de nerv, prin Rembrandt (1606 — 669), care își începe cariera la Amsterdam în jurul anului 1631, rutina dispare spre a lăsa locul unei tehnici în întregime personale, pusă în slujba unor subiecte insolite. Rutina, în Olanda, nu este sinonimă, în acel moment, cu portretul de curte. Ea este legată de portretul burghez, decent sau emfatic, și de portretul colectiv, tot mai schematic, comandat nu numai de gărzile civice ci și de toate breslele de meseriași care joacă, în societățile urbane protestante, rolul pe care-l jucau, înaintea schismei, confreriile semi-religioase din evul mediu. Ca atîția alți pictori, Rembrandt a fost solicitat să practice ambele genuri, de îndată ce reputația sa — dobîndită datorită facturii particulare a tablourilor sale religioase — se afirmă. Începe să picteze *Lecții de anatomie*, de tradiție mai recentă în cadrul portretului colectiv, și care îl atrag probabil prin sentimentul de oroare factice pe care i-l stîrnesc: se fac pe un manechin de lemn. Pictorul are pentru obiecte, în general, aceeași pasiune ca și pentru podoabele strălucitoare. Un simț ascuțit al ironiei, și care iubește parodia, îl face să prefere travestiurile, costumelor de paradă executate cu atîta aplicație de către confrații săi. Și cum puține dintre modelele sale consimt să se împodobească cu ele, le îmbracă el însuși, pozîndu-și astfel în autoportrete: se pictează în costume exotice, cu cele mai variate podoabe și acoperăminte de cap, cînd ca războinic, cînd ca oriental, ca nobil sau ca vînător. I se cunosc cel puțin șaizeci de autoportrete, pictate cu regularitate an după an, începînd cu cel care-l înfățișează tînăr, cu figura umbrită de un păr hirsut (din 1621), și pînă la cel în care ne apare ca un bătrîn clovn hilar, pictat cu puțin timp înainte de moarte.

E la fel de necruțător și cu ceilalți, cu excepția fiului său Titus și, de puține ori, a lui Hendrickje Stofels, amanta și slujnica din anii de bătrînețe. Însăși Saskia, prima lui nevastă și tovarășa sa din anii cei mai fericiți, este privită cu deplină luciditate. Portretele ei care, ca și autoportretele, înregistrează schimbările aduse de trecerea timpului, o înfățișează, fără cruțare, îmbătrînind și îngrășîndu-se. Deși nu se arată niciodată complezent, deși nu pune decît rareori în ochii modelului scînteierea vieții, sau pe buzele acestuia un surîs atrăgător, Rembrandt nu e nici crud. Nu caută, ca Tițian, viciul ascuns. Deși scrutează cu tenacitate urmele de uzură pe care viața le-a lăsat pe un chip, el știe că acestea nu distrug neapărat toate valorile, aducînd altele noi în schimbul celor care au dispărut odată cu strălucirea tinereții. Chiar cînd totul s-a boțit sub penelul său — cărnurile, pielea, părul, stofele și blănurile —, din această magmă se înfiripează totdeauna o trăsătură pozitivă și umană, cea prin care ființa își recapătă întreaga demnitate. Putem urmări pe portretele Saskiei și pe ale sale proprii, cum o vede și cum se vede evoluînd; cum trăsăturile nedecise ale tînărului se afirmă, devenind totodată mai molatece, cum chipul de păpușă al tinerei femei capătă odată cu vîrsta o lucire de răutate, în ciuda bărbiei duble și a obrajilor împăstoșați.

Îi place să picteze bătrîni și bătrîne, și, mai mult încă, femei între două vîrste, aflate în preajma unei mutații. Încearcă să smulgă taina tuturor celor condamnați de decența burgheză: evreii, săracii, sectarii. Celelalte portrete, cele convenționale, semnate în număr mare de el, le lasă pe seama elevilor, care îi procură sumele necesare existenței.

Această lungă și răbdătoare investigație nu i-a adus nici bani, nici glorie, cel puțin nu pe cea care duce la onoruri. În ciuda strălucitelor succese de la începutul carierei sale, *Rondul de noapte* — prin care a încercat să aplice portretului colectiv principiul eclerajului difuz întretăiat de umbre, datorită căruia tablourile sale religioase deveniseră celebre — a fost un eșec financiar: compania căpitanului Banning Cocq, care trebuia să-și asume cheltuielile tabloului, s-a arătat nemulțumită, socotind ansamblul întunecat și confuz, iar cei înfățișați în umbră au refuzat să-și plătească partea. Incidentul ne arată limpede adevăratele motive pentru care portretul rămîne în urmă față de inovațiile ce apar în celelalte domenii ale picturii: publicul, chiar dacă le admiră în operele de imaginație, nu le admite cînd sînt utilizate în tablouri care-l reprezintă, pentru că pentru el orice îndepărtare de habitudinile vizuale dobîndite constituie o deformare a „adevărului“.

Rubens și-a păstrat libertatea de artist speculînd în diferite feluri portretele pe care le făcea celor sus puși. Rembrandt, în schimb, și-a plătit-o pînă la urmă pe a sa cu prețul mizeriei. Cei care, ca Van Dyck, au acceptat cu docilitate datele convenționale ale portretului oficial, au înlăturat definitiv orice posibilitate de alegere între diferitele căi deschise artistului.

Van Dyck și portretul englez

Numele lui Van Dyck (Anvers 1599 — Londra 1641) le-a eclipsat, în Insulele Britanice, pe toate celelalte. Trebuie totuşi să constatăm că nu el introduce la curtea Angliei portretul modern de aparat. Aceasta, mai puțin interesată de schița în creion decît curtea Franței, acordă, încă din timpul domniei reginei Elisabeta, o deosebită importanță portretului de aparat, prin care preferința sa tradițională pentru decor și pentru accesorii găsește un excelent prilej de a se exercita. Miniatura însăși, pe care arta engleză o cultivă încă de la origini, adoptă în cele din urmă concepţiile aflate la baza marelui portret „în picioare“, proiectat pe un fundal somptuos, încărcat cu obiecte mai mult sau mai puțin semnificative. Pictori ca Hilliard sau ca Oliver reiau la dimensiuni reduse, cu o bogăție de ornamentație care pare a răspunde unui pariu ambițios făcut de pictor cu sine însuși, temele grandioase puse în circulație în secolul al XVI-lea, de pictori flamanzi de mîna a doua, dar care s-au format, ca Guillim Scrots (sau Stretes), la curțile habsburgilor, unde au învățat să glorifice fastul și costumele frumoase.

Cînd Van Dyck vine pentru prima oară în Anglia (noiembrie 1620), el îl întîlnește pe un alt flamand, Daniel Mytens, aflat aici în calitate de pictor al curții. Acesta, împreună cu doi dintre compatrioții săi neerlandezi, Paul Somer și Abraham van Blijenberch, era pe cale de a pune la punct, încă din 1617, o formulă „modernă“ a marelui portret „în picioare“.

Esențialul acesteia constă în faptul că figura nu mai constituie în mod necesar axa de simetrie absolută în raport cu cîmpul tabloului. Fie că se deplasează lateral, fie că un animal sau o figură secundară ocupă distanța care o separă de marginea tabloului, ea permite spațiului înconjurător să se organizeze pe latura rămasă liberă, și nu îndărătul ei, ca îndărătul unui ecran parțial. Spațiul astfel construit dobîndește o coeziune suplimentară care, în ciuda diferenței de scară, duce la integrarea figurii însăși în intimitatea lui (*Ana de Danemarca în costum de vînătoare*, de Somer).

Caravaggio s-a folosit uneori, pentru figurile sale izolate (care, practic, nu sînt niciodată portrete), de acest procedeu de dezaxare. Dar el nu l-a exploatat pentru a construi un spațiu, figurile sale avînd în general drept fundal o tentă neutră, lipsită de profunzime. Portretiștii din Anglia, dimpotrivă, își populează spațiul cu repere eșalonate în perspectivă, uzînd de unele procedee îndrăznețe adoptate de multă vreme pe continent, ca, de exemplu, viziunea în adîncime a unei galerii de statui. Ei le reînnoiesc, asociindu-le un portret în desfășurare (*Contele de Arundel* de Daniel Mytens, pictat în jurul anului 1618, temă reluată, patruzeci de ani mai tîrziu, de Robert Nanteuil, pentru portretul lui Mazarin). În 1629, Mytens perfecționează sistemul în portretul în picioare al *Ducelui de Hamilton*, în care figura este deplasată către stînga, o perdea ascunzînd ceea ce ar mai fi putut rămîne vizibil îndărătul ei.

Toate aceste inovații nu se datorează numai primei călătorii (1620) a lui Van Dyck la Londra, cînd pictorul se duce la curtea lui Iacob I, după o luare de contact cu Vercellini, secretarul italian al contelui de Arundel. Ele apăruseră mai înainte. De altfel, Van Dyck, care nu poate suporta prezența lui Mytens, va pleca din Anglia după numai opt luni.

Cînd se întoarce aici în 1632, hotărît, de data aceasta, să-l tolereze pe Mytens, căruia Carol I îi acordă o pensie anuală de numai douăzeci de livre, în timp ce el capătă două sute de livre, nu are încă în bagajele sale — care conțin totuși vreo două sute de portrete — decît figuri dezaxate în poziție așezată. Dar grație prodigioasei sale facultăți de adaptare, își însușește curînd laborioasa căutare timid schițată de către rivalii săi, dîndu-i întregul sens și depășindu-și totodată cu mult predecesorii prin virtuozitatea desenului, prin tușa dezinvoltă și strălucită, prin eleganta distincție pe care o capătă modelele în tablourile sale. Van Dyck face parte dintre acei pictori care știu să picteze după moda țării în care se găsesc. La Genova, unde și-a petrecut patru ani, pictîndu-i pe membrii tuturor familiilor de seamă de aici, învestise, ca și Rubens, portretul de aparat cu acea fastuoasă măreție către care aspira aristocrația unei republici în declin. La Anvers, orașul tinereții sale, și unde locuiește între data întoarcerii din Italia (sfîrșitul lui 1627 sau începutul lui 1628) și cea a plecării la Londra, știe să se supună convențiilor portretului sobru și decent, dar tradiționalele game de negru și de alb capătă în tablourile sale o strălucire extraordinară. În Anglia unde pare să se schițeze în momentul sosirii sale o cotitură decisivă în compoziția portretului, pune stăpînire pe procedee întrebuințate înaintea lui de alții, prin care știe să obțină efecte pe care nimeni nu le mai obținuse. Portretul lui *Carol I*, de la Windsor, nu este încă decît o simplă reluare a temei *Ducelui de Hamilton*. În schimb, portretul aceluiași rege, în ținută de vînătoare, aflat astăzi la Luvru, constituie reușita cea mai strălucită și triumful desăvîrșit al formulei prin care se exprimă noile raporturi dintre figură și spațiul înconjurător. Van Dyck utilizează în acest tablou, în chipul cel mai fericit, atît artificiul calului fără călăreț al lui Somer (cu mai multă naturalețe însă) cît și tema vînătorii, folosită de același (mult mai pitorească la Van Dyck), precum și dezaxarea (mai accentuată) a figurii „centrale“, sau ecranul menit să ascundă o parte din spațiul înconjurător (dar perdeaua care atîrnă atît de insolit la Mytens în aer liber este înlocuită printr-un copac).

E adevărat că în ultimii ani ai activității sale, artistul nu-și va mai dezvolta căutarea și că, treptat, el revine la norma tradițională, reprezentată prin portretul centralizat, portretul ecvestru, după modelul *Ducelui de Lerma* de Rubens, și chiar prin portretul de aparat, întrerupt la genunchi. Farmecul și execuția acestor tablouri sînt totuși atît de desăvîrșite, încît succesorii săi englezi — pictori ca Dobson sau Lely — îi vor imita în continuare factura și vor rămîne marcați de el, chiar dacă anumite influențe, venite din domeniul „marii picturi“, dominantă pe continent, îi duc uneori pe căi diferite.

Căci în acest secol, în Anglia, faptul cel mai ciudat este acela că „marea pictură“ nu este cîtuși de puțin rivala portretului. Ea nu se manifestă decît pentru a-l influența, și nu pentru a da naștere unui gen disident, poate pentru că, consacrîndu-se, timp de secole, unui gen unic, Marea Britanie are preferințe mai debile. Ea a făcut o primire destul de rezervată marilor teme inspirate din Biblie și din istoria antică sau modernă, care trec pe continent drept singurele cu adevărat demne de cei mai mari artiști și de marii mecenați. Portretul rămîne, în Anglia, genul dominant de-a lungul secolelor XVII și XVIII. După o practică îndelungată, perioadă în care calitatea lucrării succesorilor lui Van Dyck — începînd cu englezul Dobson și cu olandezul Lely, și terminînd cu germanii Kneller și Closterman, formați, unul în Olanda iar celălalt la Paris — oscilează între onest și mediocru, portretul englez va ajunge, prin scoțianul Hogarth (1697—1764), la acea cotitură hotărîtoare ce va da naștere excelentelor opere din secolul al XVIII-lea. Academii fondate la Londra, în al doilea deceniu al secolului al XVIII-lea, în vederea formării unor artiști născuți în țară, pun capăt dependenței picturii engleze față de cea germano-flamandă și, paradoxal, tocmai în momentul cînd devine, „british-born“, această pictură este, mai mult ca niciodată, dispusă să accepte orice modă de pe continent. Străinii se integraseră dintotdeauna, încă de la sosirea lor în Anglia, în tradiția predecesorilor lor, perpetuînd pe pămîntul englezesc, de la Holbein la Van Dyck și de la Van Dyck la Kneller, o școală germano-flamandă ce evolua într-un spațiu închis, conform normelor sale specifice. Dar de cînd artiștii sînt originari din Anglia, ei se duc să se formeze în Franța și în Italia. De aici se întorc cu idei și vederi inspirate din pictura de „mare“ şi de „mică“ anvergură, aplicîndu-le pe toate portretului.

Hogarth datorează prea puţin academiilor naţionale. În schimb el contribuie în cel mai înalt grad la orientarea lor. Format într-un mediu de gravori, dintre care mulţi veniţi din Franţa după pacea de la Utrecht, care pusese capăt dificultăţilor de comunicare dintre cele două ţări, Hogarth transpune în operele sale metodele şi subiectele gravurii franceze, afişînd totodată în cuvinte un naţionalism insular. Or, în Franţa, gravura este pe cale de a-şi deschide larg porţile reproducerii unor opere pictate cu caracter internaţional. Primul rezultat al acestui contact este apariţia în pictura lui Hogarth a unor *grupuri* animate ce se mişcă în cadrul vieţii reale — scene de interior, străzi, grădini —, care a înlocuit decorul imaginar şi convenţional alcătuit în mod invariabil, după Mytens, dintr-o coloană, o perdea şi un peisaj oarecare. E adevărat că cele cîteva portrete pictate de Hogarth nu urmează evoluţia generală a operei acestuia, fidele, în această privinţă, legii unui gen care refuză inovaţiile venite din celelalte domenii ale artei. Regăsim şi la el coloana, perdeaua şi decorul cu determinare vagă. Dar în pictura generaţiei următoare, ceva din însufleţirea grupului hogarthian se transmite, în cele din urmă, şi figurii izolate: aceasta se trezeşte, pozează fără convingere, dă uneori impresia că a fost surprinsă în cursul unei ocupaţii reale. Însuşi faptul că opera lui Hogarth comportă mai puţine portrete decît compoziţii cu mai multe grupuri de personaje, constituie, dacă ţinem seamă de normele şcolii engleze, un fel de revoluţie. Ea va îngădui maturizarea noii şcoli britanice de portretişti, ai cărei principali reprezentanţi, Reynolds (1723—1792) şi Gainsborough (1727—1788), se înscrie în internaţionalismul european care poartă atunci pecetea franco-italiană şi în cadrul căruia flamanzii au încetat să mai joace rolul lor de intermediari ce vehiculează idei şi forme, lăsînd această funcţie italienilor.

Deşi portretul încetează să mai fie, din acel moment, în Anglia, genul aproape unic, deşi aceasta practică din plin, ca şi întreaga Europă, pictura de gen, peisajul, natura moartă, cu păsări şi cu flori, pictura istorică nu izbuteşte totuşi să se impună cu adevărat. Reynolds, aflat la Londra în 1752 după o lungă şedere în Italia, şi devenit preşedinte al Academiei regale, deşi afirmă că genul portretului este inferior picturii istorice, continuă să exceleze, împreună cu întreaga falangă de portretişti din generaţia sa, doar în domeniul portretului, străduindu-se cel mult uneori să dea acestui gen amploarea *stilului* istoric (*Familia ducelui de Marlborough*).

Portretul îşi păstrează deci în Anglia situaţia privilegiată fie că, după exemplul francez, tinde să se lase contaminat de pictura de gen sau să dobîndească un caracter social, fie că, dominat de prestigiul „marii picturi“ în manieră italiană, încearcă să-şi transforme modelele în personaje eroice.

Aportul Italiei şi al Franţei

Ce reprezintă aceste curente internaţionale, cărora Anglia li se raliază cu întîrziere, dar care, pe continent, se manifestă în arta portretului încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea? Un nou mod de a concepe portretul, care va înlocui concepţia portretului de aparat, şi care apare, în cele din urmă, tocmai în cele două ţări în care nu se manifestă nici un geniu de talia unui Rubens, Velázquez, Rembrandt sau Van Dyck.

Italia, la drept vorbind, n-a produs nimic remarcabil în cursul secolului al XVIII-lea, în domeniul portretului propriu-zis: Rubens şi Van Dyck au pictat portrete la Genova, Velázquez, trecînd prin Roma, a făcut, după Mignard, portretul papei Inocenţiu al X-lea şi pe cel al reginei Maria a Ungariei, iar Mignard a fost însărcinat să le facă pe cele ale papilor Urban al VIII-lea şi Alexandru al III-lea, ca şi pe cele ale cardinalilor Barberini, d'Este și de Medici. Totuși Italia, care se dedă cu patimă picturii de imaginație, prin mijlocirea căreia aspiră, prin opera lui Caravaggio, la libertatea subiectului și, prin școala din Bologna, la libertatea mișcării și a gestului, își pune pecetea dacă nu pe propria sa concepție despre portret, care se menține pe linia tradiției (Guido Reni: *Portretul mamei pictorului*), în orice caz pe stilul comun internațional. E neîndoielnic că ceva din frenezia mișcării și din cultul nudului, pe care Rubens le datorează școlii bologneze, a trecut din marile sale compoziții în portrete — în cele ce-i reprezintă familia, mai ales. E sigur, deasemeni, că o serie de portretiști europeni, dintre care Rembrandt și Frans Hals, au adoptat cu entuziasm „tenebrismul" lui Caravaggio și au avut, prin el, revelația interesului pe care-l putea prezenta chipul „omului de pe stradă". În Franța, pe de altă parte, tinerii artiști trimiși la Roma ca să-i copieze pe antici și să-l studieze pe Rafael, se întorc plini nu de amintirea venerabilei învățături din academii ci de cea a experiențelor pe care le încearcă, pe urmele familiei de pictori Carracci, cu mai mult sau mai puțin succes, tinerii compatrioți ai acesteia, Guido Reni, Domenico Zampieri, Barbieri și Albani.

Vor rezulta de aici consecințe decisive pentru portretul francez.

Schița în creion, treptat abandonată, e pe cale să moară de moarte bună, epoca începînd să prefere pictura și pastelul. Iar Filip de Champaigne, unul dintre ultimii reprezentanți ai artiștilor flamanzi statorniciți pe pămînt francez — pictor al cercurilor legate de Port-Royal, a cărei doctrină venea, și ea, tot din Flandra, —, consacră mutația definitivă a schiței în creion în portret pictat, de format mare. Mai surprindem încă aici un ecou îndepărtat al „donatorilor" de pe retablul din Bruges, din secolul al XV-lea, corectat de observația fină și măsurată a „creioniștilor", în momentul cînd valul de inovații romane vine să tulbure această evoluție. El impune, printre multe alte elemente, prioritatea portretului de aparat și de curte, care, pînă spre mijlocul secolului al XVII-lea, nu se afirmase în Franța decît în proporții infime, primele tentative apărînd abia sub domnia lui Henric al IV-lea, prin opera lui Jacques Bunel.

Pierre Mignard (1612—1695) este primul executant important al acestui gen de portret, la întoarcerea sa de la Roma (1657), unde trăise timp de douăzeci și doi de ani. Reputația sa de portretist, căreia în cele din urmă i le sacrifică pe toate celelalte, este imensă. După secole de sobrietate și de investigare delicată, publicul, femeile mai ales, admiră așa-numitele „mignardises“, care constau în a încadra figura cu tot felul de accesorii și de podoabe menite să-i sublinieze frumusețea. Facilitatea redondantă a lui Mignard face din el un pictor de mică valoare, dar succesul de care s-a bucurat a impus din nou acel auxiliar al portretului, căzut în uitare în Franța încă din evul mediu: accesoriul semnificativ.

Aspectul acestuia, e adevărat, s-a schimbat: obiecte moderne le înlocuiesc pe cele vechi. Dar funcția sa rămîne aceeași: el slujește la caracterizarea personajului. Odinioară, raportul dintre accesoriu și figură era de ordin ideologic. Obiectul punea în valoare puterea sau o prerogativă. Mîna lui Dumnezeu încoronîndu-l pe un prinț proclama că acest monarh posedă puterea prin grație divină. În secolele XV și XVI, dar numai în afara Franței, obiectul arăta preferințele personajului sau una din calitățile sale spirituale. Acum, cînd obiceiul de a-ți face portretul cuprinde, în Franța mai mult decît oriunde, un public tot mai larg, și cînd privilegiul acesta nu mai constituie, prin simpla sa prezență, un semn distinctiv rezervat doar cîtorva, se face simțită nevoia de a circumscrie modelul într-o categorie socială, de a-i arăta rangul, funcția, rolul în societate. Un cadru complet se adaugă adeseori acestor obiecte disparate aflate în preajma modelului. El le unește cu figura, în compoziții care tind să confere portretului izolat caracterul unui tablou descriptiv iar portretelor de grup, pe cel al unui tablou de moravuri. Hyacinthe Rigaud (1659—1743) care, fără a fi egalul marilor genii ale secolului, este cu mult superior lui Mignard, excelează în primul gen; Nicolas Largillière (1656—1746) îl preferă pe al doilea, fie că e vorba de familia regală sau de propria sa familie.

Totuși, o tendință convențională, datorită școlii conduse de cei mai importanți pictori ai regelui, se opune acestei orientări împiedicînd-o să abordeze observația directă a omului văzut în cadrul său real. Căci acest cadru nu este atît cel real, cît mai ales cel care răspunde în mod obligatoriu rolului pe care modelul îl are în societate. Marele nobil va fi pictat în costumul de curte, chiar dacă îl vedem în intimitatea căminului său. Rigaud îl înfățișează pe Mignard în calitate de pictor al curții: așezat într-un fotoliu somptuos, îmbrăcat cu un veșmînt de mare gală, cu jabou și dantele, și purtînd o perucă uriașă, el ține în mînă un creion, iar pe genunchi un carton pentru schițe. Aceasta nu înseamnă că desenează ci că e pictor, și de rang înalt. Portretul de aparat renaște astfel prin intermediul portretului social, jucîndu-și rolul de a marca o discriminare, în timp ce temperamentul și caracterul intim al personajului se acordă cu rolul său social. Marea doamnă apare într-o atitudine trîndavă, femeia burgheză, ocupată cu vreo modestă treabă domestică; o mamă este neapărat drăgăstoasă, o actriță, frivolă, un gentilom, distins. Acest gen de portret nu aprofundează natura individuală a modelului înfățișat. Desigur, asemănarea fizică este perfect redată: ea ține de execuție, iar execuția este desăvîrșită. Dar modelul nu are voie să fie în contradicție cu *tipul* de bărbat sau de femeie pe care-l reprezintă. Doar intervenția picturii de gen va sparge cadrul tipologic în care se închide portretul Secolului de aur, dornic să se mențină la nivelul „genurilor nobile". Pictura de gen, ale cărei atacuri împotriva manierei „nobile" se manifestă încă din timpul Regenței, se va afirma în domeniul portretului pe două căi:

cea a portretului în pastel, care continuă tradiția schiței în creion, și cea a portretului camuflat în pictura de gen.

Pastelul și portretul psihologic

În secolul al XVIII-lea, publicul de amatori abandonează gravura, devenită de un acces prea facil. Gravorii înșiși par să renunțe la caracterul particular pe care virtuozitatea lor îl conferă planșei gravate: fie că e vorba de francezi, ca Bouys, care, încă de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, practică așa-numita *manieră neagră*, sau de *mezzotintiștii* englezi, ei se străduie să producă stampe care să dea iluzia unor portrete pictate. E rîndul pastelului să se afirme.

Pastelul lui Nanteuil și al lui Vivien nu era apreciat decît de un număr mic de cunoscători. Voga lui este determinată de trecerea triumfală prin Paris a Rosalbei, care a impus în Italia această nouă modă aplicînd portretului tehnica unei arte care, în patria sa, nu era decît o artă de agrement. Cînd Maurice Quentin de La Tour (1704—1788) se stabilește, în 1722, la Paris, el poate constata, dat fiind debutul său dificil, că trecerea Rosalbei trezise în capitală o anumită curiozitate, dar că totodată nu există aici nici o personalitate capabilă să satisfacă această nouă pasiune a publicului. Și iată cum artistul se hotărăște să se specializeze în arta portretului în pastel. Succesul nu vine decît opt ani mai tîrziu, odată cu consacrarea pe care i-o aduce tînărului provincial reproducerea în gravură, de către Lépicié, a portretului oficial pe care La Tour i-l făcuse lui Charles de Roddes de la Morlière. În 1737 este premiat de către Academie. Pictorul poate acum să-și caute drumul propriu.

La Tour, într-adevăr, nu rămîne la o formulă tehnică consacrată de alții. Arta sa s-a bucurat de un succes care s-a răsfrînt asupra tuturor operelor de același gen, tocmai pentru că pictorul a devenit interpretul curentelor ideologice și sentimentale ale epocii. După domnia austeră a doamnei de Maintenon și după perioada de dezmățată strălucire a Regenței, vine momentul psihologiei subtile și al activităților spiritului, care, deși profund grave, rămîn scînteietoare și spumoase. Mai mult ca oricare dintre pictorii vremii sale, La Tour reușește să se integreze în climatul complex creat de societatea din timpul domniei lui Ludovic al XV-lea. Diderot ne împărtășește, în *Salonul* său din 1769, cîteva dintre confidențele lui La Tour: „Ei cred — i-ar fi spus pictorul — că nu le surprind decît trăsăturile feței, dar eu cobor în adîncul sufletului lor fără ca ei să știe, și-l scot pe de-a-ntregul la lumină". Aceste cuvinte, fie că îi aparțin sau nu lui La Tour, corespund întocmai operei acestuia.

Dacă adăugăm că această metodă este aplicată și burghezilor, chiar obscuri, ca în cazul unui *François Dechery* din Saint-Quentin sau al unui oarecare *Philippe*, însărcinat cu strîngerea impozitelor, și că ea se extinde pînă și asupra lumii teatrului, care îi inspiră lui La Tour cîteva dintre cele mai izbutite interpretări ale sale, putem și mai bine măsura distanța care-l desparte pe acest portretist al societății Luminilor de predecesorii săi din secolul trecut. Claude Mellan, al cărui talent îl egalează poate pe cel al lui La Tour, este influențat de unele tabuuri medievale ce continuă să supraviețuiască: după cum atestă *Menagiana*, el „nu vroia să graveze decît portretul unor persoane ilustre, ce se disting fie prin rangul, fie prin meritele lor, și spunea că *altele nu trebuie gravate*". Pentru La Tour, acest gen de interdicție nu mai există. Mai mult chiar, opunîndu-se cu hotărîre oricărei picturi de aparat (cu două excepții, e adevărat: *Doamna de Pompadour*, protectoarea sa, și *Președintele de Rieux*, portrete executate într-un moment — 1741 — cînd reputația sa nu era pe deplin consolidată), La Tour se decide pentru *la petite manière*, din care publicul de avangardă își face o armă împotriva manierei „nobile", în care se încadrau alături de pictura istorică, portretul de curte și portretul eroic al înaltei societăți.

Un artist ca Chardin, care va practica abia mai tîrziu portretul în pastel la exemplul prietenului său La Tour, va fi întreaga sa viață victima acestui conflict dintre genuri. Devenit celebru datorită naturilor sale moarte, el nu se hotărăște să picteze portrete decît în 1737, și atunci mai curînd spre a înfățișa scene familiare și domestice. Pentru critica contemporană el este un adevărat „Teniers francez“, inițiatorul unei noi concepții, care știe să abordeze subiectele familiare fără a cădea în „vulgaritate“. Dar cînd Chardin abordează portretul, în acel stil pe care toată lumea îl consideră a fi „cu totul al său“ (1753), publicul nu-l urmează: „Dacă autorul va picta în mod sistematic portrete, scrie un critic al timpului, publicul va fi nefericit văzîndu-l că renunță la talentul său original și la penelul său inovator, sau că le neglijează, pentru a se consacra cu complezență unui gen devenit prea vulgar“. Și nu să uităm că genurile care-l făcuseră celebru pe Chardin — natura moartă și scena familiară — nu sînt dintre acelea care să se bucure de cea mai mare stimă. De fiecare dată cînd Chardin este lăudat, lauda este temperată prin corectivul „în acest gen“: Tabloul „*Instrumentele muzicale* e magnific în genul său, dar, din păcate, e vorba de ce gen!“ exclamă un critic în 1767, în timp ce domnul d'Angivillers, director al Construcţiilor refuză, în 1778, cererea pictorului de a i se acorda o pensie, în acești termeni uimitori: „Trebuie să admiteți împreună cu mine că, la muncă egală, studiile dumneavoastră nu au comportat niciodată cheltuieli atît de mari și nici atîta timp cît acelea ale oamenilor confrați ai dumneavoastră care practică genurile nobile“.

Astfel, în 1778, bătălia pentru portretele neoficiale — căci asemenea portrete încearcă Chardin să expună la Salonul din 1743, din 1746, din 1757, mai întîi sub pretextul scenelor de gen, apo deiclarate fățiș ca atare — este departe de a fi cîștigată. Propriile sale portrete în pastel, pe care astăzi le considerăm adevărate capodopere, sînt expuse la Salonul din 1771, împreună cu cele ale soției sale și ale cîtorva prieteni, sub titlul de *Capete de studiu.* Abia în 1779, adică în anul morții sale, expune tabloul intitulat *Micuțul Jacquet*, care obține, în sfîrșit, admirația publicului, și este cumpărat de *Madame* Victoire, mătușa regelui.

Succesul final al lui Chardin ca portretist nu s-ar fi putut produce poate dacă n-ar fi existat, încă de la jumătatea secolului, o tendință care urmărea să restabilească prestigiul portretului ca gen, fără a-l menține în limitele portretului *oficial*, singurul admis de critica academică. Jean-Marc Natier (1685—1767) încearcă, urmînd exemplul unui provincial, Jean Raoux, continuator al manierei lui Rigaud, să introducă în portretul de curte agrementele mitologiei, amintindu-și, fără îndoială, de succesul doamnelor înfățișate în chip de zeițe, din secolul al XVI-lea. Pictor al lui Ludovic al XV-lea, al Curții și al fiicelor acestuia mai ales, este scutit de critici datorită înaltei protecții de care se bucură, în ciuda evidentei mediocrități a lucrărilor sale. Greuze (1725—1805) reușește, grație succesului de care să bucură scenele sale de gen, să impună cîteva portrete tratate în același stil, care, dezinvolte și pline de grație, reprezintă, fără îndoială, partea cea mai valoroasă a operei sale. André-Joseph Aved (1702—1766), format la Amsterdam, luptă alături de prietenul său Chardin pentru un portret onest și veridic, despre al cărui succes nu se va putea vorbi cu adevărat decît în timpul domniei lui Ludovic al XVI-lea, cînd genul va fi reluat de către Duplessis (1725—1802). Însăși reușita acestuia la Paris este tardivă și dobîndită cu prețul unor compromisuri. Portretele sale continuă să aibă unele trăsături ale portretului de aparat. Și deși scena de gen, natura moartă, peisajul fără personaje, scena galantă s-au impus multă vreme, luptînd victorios împotriva genului „nobil“, portretul își pierde cu greu caracterul său conservator și nu urmează decît cu reticențe și întîrzieri mișcarea prin care arta academiilor este zdruncinată din temelii.

E drept însă că, cu excepția pasteliștilor, portretul nu a fost slujit — ne referim la pictorii care încearcă o înnoire în acest domeniu — de un talent capabil să treacă peste orice obstacol. Portretul francez din Secolul de Aur nu a avut șansa de a fi ilustrat de un Poussin, iar în secolul al XVIII-lea va trebui ca Fragonard (1732—1806) să se întoarcă din Italia în 761 pentru ca să existe posibilitatea unor înnoiri. Chiar și acest artist, pe cît de înzestrat pe atît de îndrăzneț, și căruia, în mod uimitor, i se acordă, pînă și astăzi, doar cu ezitare titlul de cel mai mare pictor francez din secolul al XVIII-lea alături de Watteau, trebuie să uzeze de subterfugii pentru a-și impune concepția proprie asupra portretului.

Portretul ocupă, fără îndoială, în bogata operă a acestui pictor, un loc relativ mic, dar totuși mai mare decît pare la prima vedere, căci o întreagă serie de *Femei citind*, de *Cochete*, de *Sultane* sau de *Amorași* sînt în realitate portrete, botezate cu nume care ne pot face să ne înșelăm asupra genului căruia îi aparțin. Cîteva prime studii apar sub numele de „capete de expresie". E vorba de vreo douăzeci de capete de bătrîni, tratate în maniera lui Rembrandt, despre care nu știm exact dacă sînt sau nu portrete. Vin apoi „portretele fanteziste", autentice, dar care nu sînt declarate ca atare, pentru că modelul lor întruchipează o noțiune alegorică: portretul abatelui de Saint-Non, protectorul tînărului artist și complicele acestuia în încercările sale cele mai îndrăznețe, este intitulat *Inspirație*; portretul fratelui său, domnul de La Bretèche, se numește *Muzica*. Aceluiași ciclu îi aparțin cele două portrete fanteziste care-l înfățișează pe contele d'Harcourt și pe fratele acestuia, marchizul de Beuvron, precum și *Fîntîna*, în care-l recunoaștem din nou pe abatele de Saint-Non. Un alt portret al acestuia, deghizat în *Spaniol*, completează seria, împreună cu un alt *Spaniol*, neindentificat, denumit *Don Quichote* — capodoperă a portretistului liber, magnific executat în tușe largi —, precum și o *Cîntăreață*, un *Actor*, un *Filozof* (Diderot), care, toate, trebuie considerate ca fiind printre cele mai bune lucrări ale artistului. Ele aparțin epocii primelor sale tablouri libertine și a celebrului *Leagăn*, și cunosc un succes imediat, de public, deși cele două tablouri pe care artistul le trimite la Salonul din 1767 (un cap de bătrîn și un grup de copii) dezlănțuie un val de sarcasme.

Cînd Fragonard va compune mai tîrziu portrete care se dau drept ceea ce sînt, el va fi mai timid. Primele sale portrete, turbulente, însuflețite, insolente, arogante și pictate în acele largi tușe calde și aurii pe care mulți „moderni“ i le-ar putea invidia, ajung oare la o asemenea neobișnuită libertate numai pentru că sînt portrete camuflate? Desigur, minunatul portret al *Domnișoarei Guimard* dansatoarea (1773), care făcea parte acum cîțiva ani din colecția doamnei Watel-Dehaynin, vădește aceeași inspirație deși pictorul îl intitulează în mod deschis portret. Dar, încă din 1775, an al întoarcerii dintr-o a doua călătorie în Italia — care nu i-a fost prielnică artistului —, flacăra s-a stins. Fragonard începe să picteze în tușe uniforme și se arată sensibil față de ostilitatea criticii oficiale. Cînd o soră a prietenelor sale, surorile Colombe, de la Comedia italiană, cărora le făcuse nenumărate portrete, îl roagă să i-l facă și pe al ei, o refuză sub pretext că el „nu pictează decît tablouri pe teme nobile“. Cîteva portrete ale unor doamne din înalta societate — *Contesa de Turpin de Crissé*, *Doamna Bergeret de Norinval* — arată tristul efect al acestei cumințiri: comparate cu primele portrete, comparate chiar cu *Scrisoarea de dragoste* din 1773 (Metropolitan Museum, New York) care o înfățișează poate pe Marie-Emilie, fiica lui François Boucher, și mai ales cu acea *Femeie citind* (aflată în Anglia într-o colecție particulară) care îi pozează pentru un studiu, ele sînt insipide, îngrijite și meticuloase. Nu mai regăsim prelunga și magistrala sa tușe decît în portretele copiilor săi: *Tînăra fată cu marmota*, înfățișînd-o pe fiica sa Rosalie, și *Copilul* ce-l înfățișează pe micul Evariste; dar, chiar și aici, caracterul fantast și năvalnic al perioadei 1767 — 1774 lipsește, compensat fiind, e drept, de o grație plină de farmec. Dealtfel, portretul contesei de Turpin și cel al doamnei de Bergeret se situează la limita extremă a adevăratei sale producții de pictor. După 1784, Fragonard nu mai vinde nimic, iar după 1789, se pare că nu mai pictează. Explozia a fost de scurtă durată; dar, după ea, nu se mai poate picta ca înainte. Astfel este deschisă calea pentru portretul romantic, chiar dacă numeroase obstacole mai există încă.

VI. REÎNNOIRE ȘI DECLIN: SECOLELE XIX ȘI XX

Un nou tip uman

Abordarea studiului portretului în secolul al XIX-lea, pune probleme cu totul diferite de cele întîlnite pînă acum. Nu e vorba numai de originalitatea epocii în raport cu celelalte, ci de o ruptură totală a căilor de acces în acest domeniu și, în ultimă instanță, de contestarea însăși noțiunii de portret.

Abia dacă avem perspectiva istorică necesară în raport cu secolul al XIX-lea. El este încă mult prea aproape de noi; și nu numai că posedăm infinit mai multe cunoștințe de detaliu asupra lui decît asupra secolelor trecute, dar și sîntem personal implicați în multe dintre atitudinile artiștilor sau ale celor care le-au slujit drept model. Numeroase opere și fapte înlocuiesc informația săracă de care dispunem pentru epocile anterioare. Pornind de la un număr restrîns de fapte, ne străduiam să reconstituim ansambluri și să reînviem trecutul printr-o interpretare cît mai bogată a unui material destul de sărac. Acum, dimpotrivă, pe baza unei mase enorme de fapte mărunte, trebuie să schițăm perspective globale. Și aceasta fără a putea ști cu certitudine ce vor reține cu adevărat oamenii viitorului din foarte numeroasele tentative făcute, de un secol și jumătate, în vederea întemeierii, în domeniul portretului ca și în toate celelalte, a unei noi ordine umane.

Dacă ar trebui să întreprindem studierea, și fie chiar și simpla enumerare, a artiștilor și a operelor create în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea în domeniul portretului, un dezechilibru complet ar părea, și am trece de la istorie la cronică. Întreaga economie a acestei lucrări ar fi nimicită. Nu vom stabili deci aici un inventar de opere și de artiști mai mult sau mai puțin celebri, din ultimele două secole. Spre a aduce prezentarea acestei epoci la dimensiuni conforme cu planul general și cu spiritul acestei lucrări, vom pune în lumină doar ceea ce pare a fi un bilanț probabil: difuzarea în pături din ce în ce mai largi ale societății a formulelor elaborate în cele două secole anterioare și contestarea portretului ca gen. Această ultimă chestiune este legată atît de transformarea noțiunii de tablou — care nu mai este conceput ca o redare iluzionistă a unui fragment desprins din natură, ci ca elaborare a unui produs al sensibilității personale a unor anumiți indivizi — cît și de concepțiile noi ale întregii epoci cu privire la funcțiile spiritului și, cu deosebire, de punerea în discuție, în general, a rolului și a valorii individuale.

Începutul secolului al XIX-lea cunoaște o extraordinară dezvoltare a portretului. Burghezul vrea să posede tot ceea ce înainte era privilegiul claselor dominante, și, de asemenea, vrea să se contemple pe sine, încă în viață fiind, și să lase moștenire propriului său chip copiilor săi. În nici o altă epocă această nevoie de personalizare n-a fost atît de mare. Ea se manifestă în toate mediile, începînd cu noile curți: cea a lui Napoleon, cea a lui Ludovic-Filip care, la Versailles, va celebra „toate gloriile Franței“ printr-o galerie de tablouri. În acel moment, adică în jur de 1850, va apărea un nou mijloc de a fixa trăsăturile omului individual: fotografia. Și această posibilitate a unei înregistrări mecanice a trăsăturilor individuale va face să devină caduc, într-o oarecare măsură — căci prestigiul portretului în ulei se menține încă —, acel artizanat situat la jumătate drum între artă și meserie. Totuși, numai apariția imaginii mobile, însuflețite, va pune în mod fundamental în discuție portretul.

La drept vorbind, industria portretului individual apare încă din secolul al XVII-lea. Dar genul nu se răspîndise încă decît în cercuri restrînse. Totuși, foarte curînd, se stabilește distincția între portretul executat de artiști, a cărui evoluție a fost arătată în cele ce au precedat, și portretul artizanal. Am văzut că, încă în preajma anului 1750, portretul continuă să fie considerat, chiar sub semnătura unui Chardin, ca un gen inferior, și că Fragonard își ascundea preferința pentru portret, integrîndu-l în pictura de gen ca figură de caracter. Nicicînd, nici în Franța și nici în altă parte, portretiștii nu au fost considerați, pînă la sîrșitul Vechiului Regim, drept artiști adevărați. Cei mai mulți dintre ei, dealtfel, au fost miniaturiști, rolul acestora în societate neavînd nici un fel de legătură cu statutul lor personal. La Paris, la Roma, la Londra sau Madrid, ei nu pot spera — chiar cînd practică paralel și alt gen de pictură — să fie recunoscuți drept „artiști“. Nimeni, bineînțeles, nu se lipsește de serviciile lor: societatea are nevoie de portrete în miniatură așa cum are nevoie de tabachere. Abia odată cu Revoluția, miniaturiștii ca Augustin și ca Isabey vor fi, în sfîrșit, trecuți în rîndul artiștilor.

Trebuie să recunoaștem, dealtfel, că miniaturile, în ciuda fineței de execuție și a lucrăturii lor pline de farmec, nu constituie un adevărat„ gen“. Modelele sînt identificate cu cîteva tipuri la modă; cadrul, în general, este inexistent, fundalul fiind constituit dintr-un fel de nourași vaporoși. Miniaturistul se supune gustului romanesc al epocii, el pictează figuri „sensibile“, pe placul cititorilor lui Laclos sau ai lui *Werther*. Această societate peste care a trecut revoluția, se exprimă încă, la începutul secolului al XIX-lea, prin intermediul desenelor lui Prud'hon, dar reprezentarea trăsăturilor individuale dispare curînd, înlocuită fiind de subiecte cu caracter general (ilustrarea operelor lui Rousseau sau înfățișarea Virtuților republicane). Portretul în miniatură reapare, în schimb, în timpul Imperiului, în perioada cînd Isabey, miniaturistul, împarte cu Girard, portretistul, așa cum vom vedea ceva mai departe, privilegiul de a picta Europa așa cum se configurează ea după Congresul de la Viena.

Împreună cu o anumită formulă de prezentare, miniaturiștii secolului al XVIII-lea lăsaseră moștenire secolului al XIX-lea, aflat abia la începuturile sale, un anumit conținut sentimental al figurii umane, curînd abandonat, după 1820, în favoarea unor alte calități. Tot în această perioadă, în Europa nerevoluționară, în Anglia mai ales, vîna romanescă seacă, de asemenea, de la Reynolds la Lawrence, atît de înrudit, dealtfel, cu Isabey. Întretimp, un nou tip de portret, corespunzînd în Franța epocii imperiale, se definește cu deosebire prin opera lui David, în atelierul căruia se va forma întreaga Europă. Se va naște astfel un tip de portret internațional din care se mai inspiră încă academismul actual.

David a pictat toată viața portrete. Curînd după sosirea sa la Roma, execută uimitorul portret al tînărului Stanislas Koskta Potocki (1779), pe care trebuie să-l apropiem de cel al lui *Bonaparte trecînd munții Saint-Bernard* (1801). Ambele modele au o atitudine calmă, contrastînd cu mișcarea impetuoasă a cailor, conform dorinței viitorului împărat. Dar, în intervalul de timp care desparte cele două pînze, are loc o revoluție — nu artistică ci socială. Există, de asemenea, o opoziție evidentă între portretele protectorilor din tinerețe ai pictorului: arhitectul Desmaisons (1782), familia Pécoul (1784) aparținînd Stării a Treia — doamna Pécoul e îmbrăcată cu o rochie de oraș care reprezintă, față de costumul aristocratic, ceea ce va reprezenta apartamentul de trei camere în raport cu palatul nobiliar; e pudrată, dar necoafată, purtînd pe cap o basma —, și figurile de tinere femei din epoca revoluționară: doamna Chalgrin (1790), doamna Récamier, doamna de Verninac (1799). Personalitatea modelului, desigur, foarte stilizată, e în mod evident preponderentă, de acum înainte, față de cadru. Nu se mai pune problema de a situa modelul în mediul său, ci de a utiliza trăsături individuale pentru a defini un tip de femeie modernă. Avem de-a face cu o timidă tentativă a epocii revoluționare de a fixa trăsăturile caracteristice ale personalității. Revoluția, pînă în perioada Imperiului, se teme de cultul individului. David dă *Sabinei* sale, fără să ne-o spună, chiar chipul doamnei de Bellegarde, și nu ne lasă decît un singur portret, e drept, nespus de frapant, al unuia dintre primii actori ai Convenției: Marat. Dar să nu uităm că e vorba de apoteoza unui mort, a unui erou al timpurilor noi. De asemenea, se gîndește la un portret postum a lui Lepelletier de Saint-Fargeau, asasinat, și îl pictează pe cel al tînărului Bara, simbol al virtuților tineretului revoluționar. Nu avem nici portretele tribunilor, nici pe cele ale oamenilor din popor care au făcut Revoluția. Poporul înflăcărat din „zilele" insurecției a rămas anonim, și a rămas anonimă chiar și faimoasa *Zarzavagioaică*, ce-și are o legendă, dar nu un chip. Marile furtuni populare sînt dealtfel totdeauna fără chip; ele lasă în urmă semnul faptelor pe care le săvîrșesc, și nu pe cel al înfățișării lor. Nu posedăm imaginea directă a nici uneia dintre marile aventuri ale istoriei, nici pe cea a creștinismului, nici pe cea a lui Alexandru Macedon, nici pe cea a lui Cezar. Soldaților anului II nu li s-a făcut portretul decît mai tîrziu, cînd au devenit mareșali, duci sau prinți. Dar școala lui David le-a pictat atunci mai curînd podoabele și sabretașurile, panașele și fireturile, decît chipul.

Totuși, epoca a putut îngădui nașterea unui portret psihologic, dovadă opera contemporană a singurului mare portretist al timpului: Goya. Lăsînd la oparte calitatea intrinsecă a execuției, portretele lui Goya manifestă, într-adevăr, toate posibilitățile pe care le închidea în sine, în ceea ce privește nuanțele psihologiei individuale, portretul de aparat transmis de epoca precedentă. Comparate cu marile portrete engleze contemporane, cele ale lui Gainsborough sau ale lui Lawrence, comparate cu acel *Potocki* de David, portretele lui Goya se prezintă simplu, ca niște compoziții clasice, din care fundalul, decorul dispar aproape sau sînt foarte mult reduse. Dar această ruptură de echilibru dintre marea figură din primul plan și cadru — formulă izvorîtă în ultimă instanță din stilul internațional al secolului al XVII-lea fixat de Van Dyck — nu constituie în sine originalitatea acestor opere. Refuzînd legea supremă a echilibrului armonios al părților, stilul lui Goya, dimpotrivă, pune în mod strălucit în valoare izolarea modelului în raport cu cadrul său. Astfel, personalitatea este accentuată atît în ceea ce privește gestul cît și trăsăturile feței. Individul, persoana umană nu s-au manifestat niciodată în asemenea măsură ca în unele dintre aceste minunate opere. Să adăugăm că lecția lui Goya privitoare la formă nu va fi zadarnică, și că noi o înțelegm atît de bine astăzi tocmai pentru că stilul lui Goya a alimentat în secolul al XIX-lea un adevărat curent portretistic: *Le Fifre* de Manet este situat în spațiul oblic al picturilor lui Goya, dar nimeni încă nu a mai avut după acesta aceeași forță de a surprinde tainele trupului și ale sufletului.

Același fond comun internațional, care se dezvoltă pornind de la marele portret de aparat din secolul al XVII-lea, servește în egală măsură drept bază portretului individualist al lui Goya și portretului oficial din epoca imperială, după cum înainte slujise drept suport portretului englez din secolul al XVII-lea și portretului regal de la curtea Franței, pînă la Revoluție.

Trebuie să semnalăm, totuși, o altă influență care joacă, de asemenea, un rol decisiv în dezvoltarea portretului tradițional în Europa secolului al XIX-lea, influență total absentă în opera lui Goya: cea, indirectă, desigur, a artei statuilor. În timp ce portretul pictat este considerat un gen inferior și subordonat marilor genuri, adică compozițiilor în care figura umană nu constituie în sine obiectul principal al operei, în statuară există o nobilă tradiție întemeiată pe autoritatea anticilor. Cînd un personaj important se hotăra să lase posterității chipul său, el alegea de preferință un sculptor. În timp ce doar cîțiva izolați — un La Tour, un Goya — au dăruit, așadar, secolului al XIX-lea, modele de portrete psihologice, există, în jur de 1800, un tip nobil de bust. Astfel încît vedem dezvoltîndu-se paralel, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, trei formule înrădăcinate în tradiție: portretul de aparat, prin care persoana este înfățișată în exercițiul funcțiilor sale; portretul din „trei sferturi", care reia formulele izvorîte din contaminarea picturii de gen cu portretul; în sfîrșit, bustul, soluție economic avantajoasă și în care, simultan, preocuparea majoră nu mai este cea psihologică ci aceea de a reda asemănarea. Astfel încît, atît la David cît și la succesorii săi (mai ales la Gros și la Ingres), portretul pictat în chip de bust ne oferă cîteva dintre operele cele mai vii ale secolului (*Bonaparte la Arcole*, *Ingres în fața șevaletului*). Această formulă permite artiștilor să-și manifeste simțul observației directe, ei regăsind astfel uneori acea putere de pătrundere și de redare a vieții care, în ciuda tuturor interdicțiilor, făcuse din Maurice Quentin de la La Tour un mare maestru. Totuși portretul pictat în chip de bust rămîne de dimensiuni reduse. Ca și miniatura, el va cunoaște în prima jumătate a secolului un mare succes, lăsînd apoi locul fotografiei.

E necesar oare să mai spunem că masa enormă de portrete comandate în prima jumătate a secolului al XIX-lea, nu a adus nimic nou? Cadrajul de ansamblu al compozițiilor, legea prim-planurilor, decupajul siluetei, eclerajul, modeleul, relieful, toate acestea, desigur, sînt păstrate în principiul lor. Originalitatea portretului nu se definește, așadar, nici în funcție de tehnicile viziunii și nici în funcție de factură. Este indiscutabil totuși că, de la prima privire, un portret din acea perioadă poate fi datat. Stilul de la începutul secolului al XIX-lea este legat de definirea unui nou tip uman. Nu avem nici un motiv să nu examinăm cu atenție acest fenomen care, fără elaborarea unor noi mijloace, face ca o tehnică deja sclerozată să dea o ultimă serie de lucrări reprezentative pentru un moment determinant al istoriei, După 1800, în domeniul portretului, ca și în toate celelalte, David este artistul cel mai reprezentativ, el adaptîndu-și maniera, și de data aceasta, împrejurărilor. De acum înainte, pentru un anume timp, intențiile prințului se substituie, ca mobil al artei, speculațiilor estetice. Lui Napoleon nu-i place vechea artă, în ciuda unei oarecări admirații pe care i-o arată lui Canova, care îl asemuie cu împărații romani. Vrea ca, după prima beție a succesului, totul să se nască odată cu el. Nu le oferă el oare artiștilor materia unei noi epopei? Ce nevoie mai au să însuflețească cenușa unui Cezar sau a unui Henric al IV-lea, care, la urma urmei, s-au lăsat asasinați? Împăratul vrea ca totul să înceapă de la el. Și, curînd, dorește ca artiștii să-i înalțe în slăvi nu numai strălucitul geniu militar, ci și forța talentului său de legislator. Nu se mai mulțumește să fie doar eroul de la Arcole — atît de admirabil înfățișat de Gros —, ci se vrea și inițiatorul unei societăți moderne, grupată în jurul lui într-o curte, ceea ce implică, în raport atît cu prezentul cît și cu viitorul, crearea unei noi școli a portretului. Vom vedea astfel definindu-se treptat un anume număr de tipuri, corespunzător unor roluri sociale. Călărețul, Murat, avînd dreptul să intre pe calu-i focos pînă și în palate, în timp ce Lasalle, personaj nedisciplinat și deloc iubit de împărat, nu are drept decît la un portret „în picioare". Celălalt răzvrătit, colonelul Fournier-Sarlovèze, care răpune tot atîtea inimi cît și dușmani, pictat „în picioare" în timpul disgrației sale, va fi înfățișat călare cînd soarta îi va surîde din nou. În schimb, ofițerul de vînători al lui Géricault va fi reprezentat lîngă calul său. Dar curînd stăpînul își va dori o societate mai mare. Artistul se prezintă adesea el însuși (David, Ingres, Gros), cunoașterea omului în general trecînd, de acum înainte, prin cea de sine. Pentru a-i îngădui lui Gérard să-și dea întreaga măsură a talentului, Isabey îi pozează împreună cu fetița sa ca model benevol, ceea ce ne arată cît de greu puteau fi găsite modele vrednice de a fi înfățișate „în picioare". Și iată-l și pe

„amator“, pe Alcide de la Révallière în fața șevaletului său. Intelectualul, care-l ajută pe stăpîn, își ocupă locul alături de mecena. Dar foarte curînd, în afară de portretul oficial, care nu mai dă naștere decît unor opere acum uitate, artiștii mai pictează și un altul, în care este definit mai ales un nou ideal feminin.

Pentru contemporani, pentru noi înșine, figura femeii de la începutul secolului al XIX-lea se identifică cu figura a două femei rămase încă celebre după trecerea atîtor generații: împărăteasa Jozefina și doamna Récamier. Cea de-a doua își datorează gloria lui David, și ea ne apare ca însăși întruchiparea idealului anilor revoluționari, prestigiu pe care nu i-l dă decît linia de o atît de mare simplitate a capodoperii lui David. Această burgheză care-l va avea mai tîrziu la picioarele sale pe Chateaubriand, legitimistul înverșunat, rezumă, în senina simplitate a tinereții sale, idealul tinerilor ani ai lumii noi. Ca și în versurile celebre ale lui Lamartine, magia artei a oprit timpul în loc. Se poate face o apropiere foarte interesantă între lucrarea — lăsată în mod voit neterminată — lui David și portretul aceluiași model, de Gérard, care a pictat imaginea a ceea ce a fost aceeași femeie în cadrul atunci la modă, prin toaletă și atitudine. Același Gérard este și pictorul Jozefinei, dar trebuie să completăm, de data aceasta, portretul conform cu moda zilei, cu portretele făcute de Prud'hon aceluiași model. Și aici figura femeii are parcă o aură. Dar, spre deosebire de figura senină a doamnei Récamier, împărăteasa lui Prud'hon exprimă toate pasiunile izvorîte dintr-un romantism aflat acum la începuturile sale și care nu l-a ocolit un timp nici chiar pe Bonaparte.

În timp ce David o pictează pe *Doamna Récamier* într-un loc atemporal, abstract, *Jozefina* lui Gérard este situată, ca și *Doamna Récamier* a aceluiași pictor, într-un cadru înfățișînd un peisaj, împrumutat marii tradiții clasice ilustrată de Van Dyck și de englezi. Cu excepția celor două regine ale zilei, ansamblul picturii de portrete de femei de la începutul secolului al XIX-lea se ocupă mai mult de toaletele persoanelor înfățișate. Cine poate rivaliza cu aceste două zeițe? Mai mult, în timpul Revoluției și al Directoratului, se renunță aproape cu desăvîrșire la atributele costumului feminin. „Cea mai bine îmbrăcată este femeia goală“, se spune în 1795. Or, societatea din Franța imperială, dornică să dea un nou avînt afacerilor, ca și cea din întreaga Europă de după căderea Imperiului, cunoaște, dimpotrivă, o adevărată frenezie pentru îmbrăcămintea elegantă. Dezvoltarea noilor industrii oferă femeilor noi mijloace de seducție. Un nou secol al gătelii începe; din nou, figura individuală interesează mai puțin decît costumul; din nou, cadrul determinant e mai puțin important decît poziția socială. Această evoluție începe încă din timpul Imperiului. Comparată cu imaginea Jozefinei, cea a celei de-a doua împărătese, Maria-Luiza, este, din acest punct de vedere, frapantă: nu mai avem aici nici trăsături ale feței, nici siluetă, ci doar o aureolă de stofe. Femeia poate fi modernă fără a fi frumoasă, dar portretul individual cedează încă o dată în favoarea picturii de gen. Să nu fim însă nedrepți. Contemporanii nu au văzut în femei doar niște păpuși. Vorbind despre Prud'hon cîțiva ani mai tîrziu, Delacroix va scrie: „El fixează pe pînză acel suflu, acel nimic, acel tot, sufletul omenesc... acea atmosferă cețoasă, feerică, acele orbite adînci care dau ochilor femeilor pictate de el o expresie atît de voluptoasă și de tandră, acele umbre de la colțurile gurii, prin care se exprimă surîsuri faunești“. Printr-un curios paradox, reconcilierea europeană a societății înalte se va afirma, încă de la sfîrșitul epocii imperiale, în Franța, sub semnul portretului. Elevii lui David, regicidul, și mai ales Gérard, „regele pictorilor și pictorul regilor“, vor vedea în 1814, defilînd la Paris, în fața șevaleturilor lor, întreaga Europă. Isabey, regele miniaturiștilor, ridicați în sfîrșit la rangul de artiști, va fixa chipurile participanților la Congresul de la Viena din 1815. Fracul și haina albă vor înlătura, deasemeni, ținuta austeră și pompoasele fireturi, într-o societate potolită și bogată.

mereu: reprezentarea trăsăturilor individuale este sau nu legitimă? Ce loc ocupă omul, văzut prin mijlocirea individului, în univers? Şi pentru că, în cele din urmă, portretele pictate de Ingres şi de Courbet, către mijlocul secolului, au făcut din nou simţită necesitatea şi actualitatea acestor probleme, în perspectiva deschisă de dezvoltarea societăţii moderne create de revoluţia şi de progresul tehnicii — o nouă etapă s-a deschis, încă o dată, în istoria portretului.

Problema portretului e condiţionată în secolul al XIX-lea de tehnica curentă a picturii. Pictorul învaţă să picteze, adică pictează în atelier şi după un model viu. Mai exact spus, legea absolută în cazul de faţă se nuanţează. Dacă e vorba de portretişti, de obicei modelul nu vine de prea multe ori la atelier; el trebuie deci schiţat pe viu şi pictat în lipsă, chiar dacă uneori un alt model îi va poza în aceeaşi atitudine, portretistului, în atelier. În ceea ce priveşte peisajul, de asemenea, se obişnuiesc a se face pe loc o serie de schiţe care urmau să servească la definitivarea compoziţiei în atelier. Relaţia dintre natură şi operă e deci destul de subtilă. Dar s-ar putea spune că ceea ce se elaborează, în mod cu totul concret, în acel moment, e o concepţie despre pictură care implică un „realism“ absolut. Altfel spus, este pusă problema necesităţii exactităţii, mai mult încă, a identităţii obiectului reprezentat cu reprezentarea figurativă. Astfel încît, de fapt, în perspectiva artelor desenului cel puţin, romantismul şi realismul marchează o distincţie în domeniul subiectelor şi al conţinuturilor sentimentale ale operei, dar o identitate completă a conceptului estetic. Realismul funciar al picturii depăşeşte, deci, curentul realist aşa cum se defineşte el tardiv în literatură, şi într-o largă măsură, dealtfel, sub influenţa ideilor estetice tot mai larg răspîndite în societate. În secolul al XVII-lea — după cum s-a văzut prin chiar cazul lui Rubens — portretul era privit ca un gen inferior, dat fiind scopul său legat de satisfacerea orgoliului unui comanditar particular. Pictarea cu ușurință cita, fără îndoială, opere care amintesc de modele romantice, dar mai cu greu pînze atestînd o concepție înnoită a stilului. Portretul lui *Chopin* de Delacroix este, deși celebru, o imagine mediocră, în ciuda ochilor revulsați, care nu reușesc să o modernizeze. Nu mai puțin celebrul profil al lui George Sand e un fragment detașat dintr-o scenă, o schiță, de fapt. Delacroix însuși ni se înfățișează fie în chip de Hamlet, fie, dimpotrivă, ca un obișnuit al saloanelor burgheze. Figurile romantice au în ele ceva încremenit. Portretul reflectă acea parte a societății aflată în opoziție cu arta. Pictura romantică e o lume de reprezentări imaginare dar prin excelență literare. Omul romantic nu s-a văzut transfigurat individual prin extazul poetic. Romantismul fețelor și al costumelor a fost placat pe o siluetă neschimbată. Omul se schimbă dar decorul rămîne același. El își cultivă visele, dar nu reface lumea.

Înseamnă oare că în prima jumătate a secolului al XIX-lea nici un artist n-a pictat un portret demn de acest nume? Trebuie oare să vorbim, în perspectiva noastră, de existența unui vid absolut în această epocă? Iar realismul, care constituie un mare curent de civilizație paralel cu romantismul, să nu fi avut decît prea puține consecințe asupra artei portretului, să fi avut, adică, o atît de mică influență asupra locului pe care individul și-l atribuie în societate? În măsura în care portretele lui Ingres și ale lui Courbet deconcertează prin tradiționalismul lor, în măsura în care ele respectă, în ansamblu, o anumită definire a individului, caracterizat printr-o mimică a feței și prin prezența unor accesorii, ele manifestă atît un fel de scleroză a genului cît și anumite intenții originale care, foarte curînd, vor sugera succesorilor o adevărată punere în discuție, mai întîi, a mijloacelor și, apoi a regulilor portretului.

Încă din timpul faraonilor, dealtfel, problema portretului nu s-a rezumat niciodată doar la simpla abilitate, mai mult sau mai puțin mare, a artiștilor, de a reda asemănarea. Două întrebări apar

Urmează fixarea selectivă şi care adună, sub un semn unic, o serie de observaţii succesive. Bineînţeles, interpretarea, odinioară celebră, a lui Maurice Denis, care vede în el un precursor al deformatorilor, e absurdă, fondată fiind pe credinţa într-un decupaj antropomorfic imuabil al universului. Schiţele în creion ale lui Ingres nu deformează nici mai mult nici mai puţin natura decît cele ale oricărui artist din orice epocă. Chiar în momentul în care crede a-l desfiinţa, Maurice Denis reînvie mitul iluzionismului — în care a crezut, e drept, Platon. Fiind vorba de schiţele în creion ale lui Ingres, considerate ca elemente pregătitoare ale portretelor sale pictate, trebuie să notăm, mai ales, că nu exactitatea lor le determină calitatea ci, dimpotrivă, faptul că ele propun spontan o organizare cu totul dependentă de foaia de hîrtie pe care sînt trasate. E lecţia pe care un Matisse o va înţelege. Putem deci pe bună dreptate considera că desenele lui Ingres îl leagă pe acesta de tradiţie şi totodată că ele propun una dintre primele serii de opere în care corelarea reprezentării figurative cu modelul e mai puţin importantă decît dispunerea semnelor pe suport, adică în care, în mod conştient, finalitatea desenului şi a operei precumpăneşte asupra identităţii presupuse a schiţei cu modelul viu. Nu vrem să spunem prin aceasta că schiţele în creion ale lui Ingres nu realizează asemănarea. Dimpotrivă, ele şi-au satisfăcut, din acest punct de vedere, modelele. Dar există în lume un număr incalculabil de notaţii exacte, şi totuşi nimeni nu le poate confunda cu o schiţă de Ingres: ca de obicei, noile valori artistice se degajează din opere inserabile pe de altă parte, în tradiţie. Schiţele lui Ingres anunţă astfel primatul în opera figurativă a calităţilor plastice ale operei, adică primatul interpretării asupra imitaţiei.

Desenele lui Ingres i-au procurat toată viaţa resurse zilnice. Dar nici abilitatea şi nici inspiraţia nu-l caracterizează pe marele artist. Adevăratele probleme de organizare apar cînd se trece de la schiţa la ansamblu. Ingres era perfect unei galerii de portrete, fie istorice, fie imaginare părea nedemnă de marii maeştri. Genul portretului le servea, în tinereţe, drept trambulină pentru a-şi face o clientelă. Mai tîrziu, cu Van Dyck, portretul, după cum am văzut, devine un „gen“ nobil și se dezvoltă ca atare pînă în secolul al XIX-lea. În acest moment totuși clientela se schimbă: mecenații nu mai există; clientela burgheză, mai puțin generoasă, cere o răbdare extremă, iar pictorul, pentru a-și face un venit acceptabil prin practicarea acestui gen, trebuie să producă un număr foarte mare de pînze de dimensiuni mai mici. Pentru portretistul de profesie nu se mai pune astfel problema relațiilor subtile dintre viziune și stil.

Ingres a pictat totdeauna portrete. În tinerețe, i-a avut drept modele pe cei apropiați lui. Mai tîrziu, și în toate perioadele îndelungatei sale vieți, nu va înceta nici o dată să picteze portrete. Se pune chestiunea de a ști ce loc ocupă ele în cariera sa și semnificația pe care o au în perspectiva noastră. Remarcăm, mai întîi, că portretele lui Ingres sînt de o calitate foarte inegală. Și că, mai ales, pentru a surprinde modalităţile sale de percepție vizuală imediată a lumii exterioare numai în comparaţie cu elaborarea sa ulterioară definitivă, e preferabil să pornim nu de la studiul operelor terminate, ci de la lucrările pregătitoare, adică de la desene. Schițele în creion ale lui Ingres nu sînt mai puțin importante pentru istoria generală a portretului decît cele ale unor pictori ca Van Eyck, Dürer, Holbein sau Clouet. Desenator genial, lucrînd cu o rapiditate extraordinară după mărturiile prietenilor săi, artistul vede în schițele acestea un fel de exercițiu permanent. Mîna lui Ingres, în timp ce desenează, este cea a unui artizan; ea inventează pe măsură ce explorează optic un cîmp de observație real. Pe măsură ce observă, Ingres recunoaște și definește, creînd astfel forme. El materializează, într-o manieră imediată, capacitatea artistului de a surprinde calități fixe în valul mișcător și continuu al aparenţelor. Desenul înseamnă ordonare de senzații.

Privite în grabă, portretele lui Ingres oferă o galerie a societății burgheze contemporane, numai un mic număr de pînze sugerînd eventualitatea latentă a unei revoluții a genului. E interesant în acest sens să comparăm cu opera lui Ingres, și, în general, cu pictura portretistică a vremii, opera unui pictor de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în general mai puțin cunoscut, deși fermecător, și care ne-a lăsat „portretul" unei întregi societăți — societate atît de diferită, după numai cincizeci de ani, de cea a saloanelor burgheze din timpul Monarhiei din Iulie.

Louis Carrogis, zis Carmontelle, a fost ultimul dintre acei artiști a căror funcție era să „amuze" societatea Vechiului Regim. Parizian, fiu de cizmar, inginer topograf, devine lectorul ducelui de Orléans. Poziția lui e cea a unui servitor, căci nu mănîncă la masa stăpînilor — și trebuie să citim *Memoriile* doamnei Roland pentru a înțelege ce înseamnă aceasta. În schimb, nimeni nu se poate dispensa de talentele lui, el inventînd pentru curtea din Villers-Cotterets, care a fost unul dintre leagănele Revoluției și ale societății din secolul al XIX-lea, divertismente vizuale distincte de cele teatrale: „transparențele" sale au jucat un anume rol în dezvoltarea desenului animat, paralel cu imaginile optice. Desenează, mai ales, înfățișînd cu un creion spiritual, uneori și în acuarelă, pe toți obișnuiții casei. Arta sa suscită o admirație similară cu cea pe care a cunoscut-o arta pictorilor din familia Clouet. Fiecare vrea să fie desenat de Carmontelle, iar Grimm va spune că recunoaște zilnic în societate oameni pe care nu i-a mai văzut înainte decît în albumele semnate de acesta. Fiecare personaj e situat într-un cadru, își are atitudinea lui caracteristică, îmbrăcămintea și expresia proprie. În execuție se vădește totuși o anumită rigiditate, căci nu avem de a face cu adevărate capodopere. Carmontelle lasă cînd moare 750 de desene, dintre care 530, reprezentînd 635 de figuri, au fost strînse și montate de La Mésangère. Acestea se află la Chantilly, alte 15 la Carnavalet, reprezentînd faimoasa soconștient de aceasta, el studiind pînă în cel mai mic detaliu toate părțile din care erau alcătuite compozițiile sale, ca în cazul unor portrete — puține la număr —, pe care le socotea adevărate opere demne de talentul său. Posedăm, de exemplu, studii de veșminte căzînd în falduri — bineînțeles, numai în atelier, și pe hîrtie — pe nudurile unor modele din societatea înaltă. Aventura unui portret, cel al doamnei de Moitessier, este semnificativă. Modelul era fiica unor vechi prieteni ai artistului, la portretul căreia lucrează timp de doisprezece ani în atelier: după șapte ani, renunță la o primă pînză și face o serie de schițe pe viu, după care termină a doua versiune în patru ani. Contemporanii (Theophile Gautier) au salutat în acest portret o Junonă sau (Charles Blanc) o Floră pompeiană; există efectiv pe dosul pînzei o Pomonă (?) din Herculanum, copiată după Ingres de cîțiva elevi ai săi. În cele din urmă opera a fost „terminată“ prin alegerea unei rochii, problemă dificilă, mult discutată, dealtfel, cu doamna Ingres, pictorul ezitînd între culoarea roșie și cea galbenă. Va decide moda din 1856: rochia va fi din mătase albă, cu buchete de trandafiri. Toată această muncă enormă e, în fond, un refuz de a alege. Încă la începutul secolului, moda jucase un rol hotărîtor în execuția admirabilului portret al doamnei Devauçay. Mai tîrziu, o oglindă va pune în valoare silueta doamnei de Sennones, surprinsă din diverse unghiuri. Ingres este adesea prizonierul propriilor sale tradiții.

Un artist nu trebuie judecat prin totalitatea operelor sale ci prin cele cîteva „soluții“ pe care ni le propune. Admirabilul portret al baronesei James de Rotshchild stabilește un echilibru perfect între accesoriu și arabescul corpului și între accesoriu și expresia feței. Surprindem aici problema majoră a portretului la Ingres: important nu este faptul că opera este mai mult sau mai puțin conformă cu modelul, ci echilibrul intern al mijloacelor utilizate: linie, arabesc (ca în *Odalisca*), calitatea cărnii (*Baia turcească*), stofe, atitudini, draperii, raportul dintre figură și fond.

care un loc în tablou. Dar în această operă, în mod evident, portretul ca atare are mai mică importanță, accentul nemaicăzînd pe înfățișarea unor persoane ci pe reprezentarea ierarhizată a unui corp social.

Perseverînd pe acest drum, Courbet va stabili doctrina „alegoriilor reale“, afirmîndu-și voința de a practica un stil, realist prin observarea și luarea în considerație a situațiilor colective, dar poetic prin calitatea execuției. Micul păstor care privește cum artistul pictează în atelierul său o femeie goală, simbolizează ridicarea publicului popular către înălțimile culturii. Chiar celebra pînză în care artistul s-a reprezentat pe sine în vizită la prietenul său, amatorul Bruyas *(Bună ziua, domnule Courbet)*, ni se înfățișează ca o intîlnire a bogăției cu geniul. Cu zece ani în urmă, în critica sa la Salonul din 1845, poetul *Florilor răului* scrisese aceste rînduri profetice: „Numai acela va fi pictor, adevăratul pictor, care va ști să smulgă vieții actuale latura ei epică, spre a ne face să vedem și să înțelegem, prin culoare și desen, cît sîntem de măreți și de poetici cu cravatele și cu ghetele noastre lăcuite. Și poate că adevărații căutători ne vor dărui la anul acea bucurie unică de a sărbători apariția noului“. Zece ani mai tîrziu, avem chiar portretul lui Baudelaire, cel mai frumos, fără îndoială, din cîte-l reprezintă — deși poetul cu greu a acceptat să se recunoască într-însul —, dar care constituie în același timp, alături de cîteva portrete de Ingres, una dintre puținele opere ce anunță căile unui viitor acum apropiat.

Acest tablou este una dintre operele fundamentale pe care se întemeiază estetica modernă a portretului, el constituind, în același timp, una dintre ultimele capodopere ale genului în spiritul secolelor care l-au precedat. Volumul, marcat prin tușe, compoziția oblică — care anunță portretul vicontelui Lepic de Degas —, fondul neutru și totodată sugestiv al unui spațiu dezechilibrat în raport cu cel tradițional — care ne duce cu gîndul la *Le Fifre* de Manet —, totul, prin cietate de la Chevrette, care se întîlnea de obicei la doamna d'Épinay și care a fost atît de bine descrisă de Diderot în *Scrisorile către Sophie Volland*. E un fel de cronică a vieții de societate în jur de 1840, cum nu mai există nici o alta acum în Europa. În interioarele închise, aristocratice sau burgheze, decorul s-a concentrat asupra individului. Lărgirii grupurilor responsabile îi corespunde fragmentarea centrilor. Asistăm, mai ales, la o întoarcere a individului la visurile sale, la o diminuare a vieții de relație. Pictorul nu mai face portretul cercului în care trăiește modelul, preocupat mai mult de trăsăturile acestuia și mai puțin de cele ale mediului său. În mod paradoxal, vedem astfel înmulțindu-se portretele individuale, în timp ce arta, stilul portretului pier.

Ca și romantismul, realismul considerat drept una dintre marile mișcări ale secolului, n-a generat un tip original de portret, pentru aceleași rațiuni care depășesc personalitatea artiștilor. Dezvoltarea operei lui Courbet dezvăluie un curios paralelism în acest domeniu cu cea a lui Ingres. În tinerețea sa, între 1842 (*Courbet cu cîinele negru*) și 1855 (*Atelierul*), artistul manifestă un interes deosebit pentru portret. Să spunem mai curînd că reprezentarea propriului său chip îi servește drept mijloc pentru a concretiza pe pînză intenții care, totodată, se îndepărtează tot mai mult de simpla dorință de a înfățișa un model. În jur de 1840 Courbet se consideră pictor romantic (*Călugări într-o mănăstire*, *Lélia*, *Scene walpurgice*). Curînd, acest romantism se manifestă prin interesul deosebit pe care-l acordă propriei sale persoane: *Bărbatul cu centură de piele*, *Pipa*. Dar foarte repede, încă din 1849, iată-l în *După cină, la Ornans*, alături de alte trei personaje, care anunță mulțimea din faimosul său *Atelier*. Critica se va arăta deconcertată de un „subiect" care în ochii săi nu este nici poetic nici compus. Totuși, pictorul recidivează, reprezentîndu-și mai întîi surorile (*Domnișoarele din sat*), apoi pe locuitorii din Ornans (*Înmormîntare la Ornans*). Țăranii au pretins fie-

Numărul de portrete pictate în lume între 1860 și 1920, e prodigios. Departe de a intra în concurență cu pictura, fotografia n-a făcut decît să dezvolte, în straturi sociale tot mai largi, o preferință foarte marcată pentru fixarea imaginii individuale a fiecărei persoane, surprinsă, ca să spunem așa, pe viu, și încremenită într-o atitudine. S-a trecut astfel pe nesimțite de la tradiția pozei în atelier la cea a pozei în fața obiectivului, iar figura anonimă a omului s-a verificat, ca să spunem așa, prin utilizarea simultană a celor două tehnici. De aici nu a rezultat însă o înnoire a concepției despre portret ci, dimpotrivă, un total imobilism. Pe de altă parte, dacă ar trebui să enumerăm numele „artiștilor" care au pictat în această perioadă portrete, am avea nevoie de un întreg volum. Un studiu de acest fel ar trebui să se consacre, dealtfel, mai mult caracteristicilor sociologice ale modelelor decît tehnicilor și calităților propriu-zis artistice ale operelor. Amintindu-ne de observațiile formulate la începutul acestui capitol, ni se va părea întrutotul legitim să nu reținem decît faptele cele mai importante, și anume pe acelea care ne permit să definim destinul actual al unei concepții milenare privind reprezentarea pictată a figurii umane, într-un moment cînd se dezvoltă o civilizație întemeiată pe posibilități tehnice și pe sisteme de valori cu totul inedite. Atenția noastră se va fixa deci numai asupra unor opere realizate de un mic număr de foarte mari artiști, care, în toate domeniile, au determinat o mutație, fără precedent în ultimul mileniu, în practicile și finalitățile artei de a picta.

Pentru societățile de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, marea problemă a fost aceea de a ști în ce măsură un nou tip uman era pe cale de a se afirma. Problema portretului pare deci să fi suscitat, în această epocă, un interes considerabil. Dar am greși dacă am aborda-o din punctul de vedere tradițional. Trebuie, dimpotrivă, așa cum am încercat să facem în cazul generației anterioare lui Ingres sau Courbet, să subliniem factură și mai ales prin punerea în pagină, anunță cu cea mai mare precizie mijloacele generației impresioniste căreia, de asemenea, portretul îi va pune neîncetat, pînă la eliminarea sa finală, probleme cruciale. *Jucătorii de cărți* de Cézanne se află în germene, ca și opera lui Seurat, în opera lui Courbet, din momentul cînd, ca și Ingres, el nu-și mai concentrează efortul asupra reprezentării imediate a unei figuri individuale ci asupra problemei situării omului în mediul său înconjurător. Una dintre ultimele opere ale lui Courbet, autoportretul pe care și l-a făcut ca prizonier, după Comună, la Sainte-Pélagie, ne oferă imaginea tragică a unei întoarceri la trecut și la vechile poncife. A știut oare Courbet, în ultimele sale, zile, că deschisese căile viitorului?

Disoluția genului

Anul 1855 marchează apariția unui anumit număr de preocupări și de mijloace de expresie care, odată cu generația următoare, adică în jur de 1885, vor determina nașterea unei noi forme artistice. Nu poate fi vorba, bineînțeles, să refacem aici, din punctul de vedere al portretului, o istorie a impresionismului. În perspectiva noastră, rolul jucat sub raport tehnic de această mișcare n-a fost preponderent. Întreaga istorie a artei de după 1870 a fost scrisă, de o jumătate de secol, în funcție doar de evoluția peisajului ca gen. Rezultă de aici o adevărată distorsiune a valorilor, iar problema relațiilor dintre faza propriu-zis impresionistă a picturii, care se situează cam între 1873 și 1885, și dezvoltarea ulterioară a artei, nu mai poate fi corect pusă. Au apărut astfel nenumărate probleme false, ca, de exemplu, aceea de a ști în ce măsură opera unor artiști ca Cézanne sau Degas este o consecință a impresionismului. Analizînd situația portretului în ultima jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX, ne vom da seama că multe dintre vederile tradiționale sînt discutabile.

de Goya. De fapt *Le Père Lathuile* sau *Bar la Folies-Bergéres* sînt scene de gen asimilabile unor compoziții din secolul al XVIII-lea, ca acelea ale lui De Troy. Doar în foarte puține cazuri Manet pictează portrete adevărate: pe cel al lui *Mallarmé* — foarte mult inspirat din portretul lui *Baudelaire* de Courbet — sau pe cel al cumnatei sale *Berthe Morisot*, și, în diverse reluări, pe cel al *Doamnei Manet*. Totuși, de obicei nu există o limită precisă între portretul pretext și scena de gen, adică între primul și compoziție. *Zola*? Evident; dar e vorba aici de un manifest de luptă în favoarea japonismului și a pictorilor spanioli, mai ales. Gravorul Bellot din *Le Bon Bock?* În ultimă instanță, tabloul acesta reprezintă mai puțin omul decît o clientelă de cafenea. În ultimă analiză, Manet nu se interesează cu adevărat de portret decît cînd e vorba de rude și prieteni. Să nu uităm, de asemenea, că își privește aproape totdeauna anturajul ca pretîndu-se la atitudini semnificative: la el portretul tinde tot mai mult să se dizolve în scenă de gen, prin apropierea picturii de literatură. *În seră*, care îi înfățișează pe soții Guillemet, reprezintă astăzi pentru noi o ilustrare a psihologiei romanului contemporan al lui Maupassant. Astfel, portretul e literalmente invadat de scena de gen și de subiect. Artistul nu e îndeajuns de interesat de exprimarea psihologiei individuale.

Poziția lui Degas este și ea aproape identică. Și el își caută modelele printre cei apropiați. Mătușile și surorile sale, familiile Montejasi-Cicereale, Belleli, sînt de neuitat. Ca și în cazul lui Manet, romanul burghez se inseră, prin opera lui Degas, în pictură, prin mijlocirea portretului, într-o atmosferă mai curînd mauriaciană decît balzaciană. Iată pe una dintre surorile artistului *Doamna Fèvre*. Modelul este aici dedublat în aceeași compoziție. Individul nu mai e considerat decît ca model — aș zice chiar ca manechin — și ca suport al imaginarului, în vederea exprimării unei activități care depășește cu mult o personalitate individuală. Uneori, evident, modelul dialoelementele cu adevărat originale, care anunță din nou nu numai punerea în discuție a formei aparente a imaginii omului, ci, lucru mult mai important, o reevaluare a situației sale în univers. Limitîndu-ne la istoria portretului pictat în Occident în ultimul secol, ne vom pune, așadar, două întrebări: ce rol a jucat portretul în transformarea picturii? Cum s-a putut ajunge la situația ca o societate occidentală să pară a refuza astăzi, în ultimă instanță, figura umană?

Un prim grup de artiști este constituit de Manet, Degas și Renoir. Toți aceștia au practicat din plin arta portretului. Nu-i nevoie însă să ne mai referim la farmecul, adesea fascinant, al operelor lor. Căci acum nu ne interesează să știm dacă au pictat portrete frumoase, ci să evaluăm locul pe care aceste portrete îl ocupă în cadrul operei și al timpului lor.

În tinerețe, căutînd subiecte, Manet își pictează *Părinții*, fără altă intenție decît cea de a-i înfățișa sub aspectul lor cotidian și pentru a dovedi, mai ales, capacitățile sale de pictor, în sensul obișnuit în care cuvîntul este utilizat în acea vreme. Puțin mai tîrziu, cu portretul *Doamnei Brunet*, el își pune problema raportului dintre pictura de gen și portret. Familia modelului refuzînd portretul, el îl intitulează „doamna cu mănușa", rămînînd astfel fidel unei tradiții care-l apropie mult de stilul muzeelor și care amintește în cazul de față de Tițian. Acordînd mai multă importanță compoziției decît modelului, el utilizează figura izolată pentru a semnifica altceva decît persoana ca atare. *Lola de Valencia*? O bijuterie roză și neagră. *Espada*? Victorine Meurend, amanta pictorului, sau o bizară imagine feminizată a tauromahiei? Dealtfel și în trecut, indiferent de subiecte și de teme, modelele artiștilor au avut totdeauna un nume: *Bărbatul cu mănuși* a putut fi identificat de către contemporani; *Flora* era însăși fata lui Tițian. De asemenea, *Balconul* lui Manet îl înfățișează pe pictorul Guillemet și pe viitoarea cumnată a artistului, Berthe Morisot, dar el ne amintește și de *Familia Manola* ca pe un obiect capabil de un fel de transfer direct pe pînză. Dacă am lua în considerare foarte multe dintre „portretele" sale, am constata extrema diversitate a punctelor de vedere adoptate. O serie numeroasă, dar de o calitate mediocră, e constituită de portretele pe care le-a pictat pentru marii burghezi care-l plăteau bine. Trebuie deasemeni să constatăm, comparînd, de exemplu, portretul care o înfățișează pe *Doamna Charpentier în salonul său* cu *După amiaza copiilor la Wargemont* (e vorba de copiii Bérard) că, în acest sector al activității sale, Renoir ezită în alegerea unei maniere, apropiindu-se cînd de Courbet, cînd de Ricard, cînd de Ingres. Dacă nu luăm în considerare decît marile opere ale lui Renoir, cele prin care se exprimă cu adevărat o concepție personală, vom observa că el tratează portretul într-un spirit identic cu cel al lui Degas și mai ales cu cel al lui Manet. Tablourile sale *Moulin de la Galette* sau *Vîslașii* constituie, într-un anume sens, galerii de portrete. Azi însă, cînd am pierdut facultatea de a proceda spontan la identificări, aceste opere, desprinse de orice asemănare, n-au făcut decît să cîștige în ceea ce privește calitatea, stîrnindu-ne chiar totodată un interes de un alt gen. Situația e opusă celei pe care ne-o propune *Încoronarea lui Napoleon* de David, care e tot o galerie de portrete, dar ale cărei calități propriu-zis picturale nu sînt de natură a ne face să uităm cu totul de subiect. Geniul lui Renoir a constat tocmai în faptul că, în unele dintre operele sale ce corespund perioadei impresioniste, el a depășit în asemenea măsură simpla imitare a modelelor, încît suporturile operei de artă dispar iar opera însăși, ca atare, devine, în sine, obiect de atenție și de semnificație pentru spectator.

În ultima parte a vieții sale, Renoir a pictat din nou un mare număr de portrete sau, mai exact, el a continuat să utilizeze anumite figuri din anturajul său imediat, pentru a dezvolta o artă a compoziției și o factură personală. Tablouri ca acela care-l înfățișează pe *Coco copil* rămîn printre cele mai admirabile imagini ale copilăriei ghează cu sine. Este cazul *Doamnei Jeantaud*, dedublată în oglindă. Şi aici Degas urmează lecţia lui Ingres *(Doamna de Senonnes)*. Uneori, ca în *Vicontele Lepic*, ale cărei afinităţi cu portretul lui *Baudelaire* de Courbet le-am semnalat, interesul principal constă doar în punerea în pagină. Vedem astfel apărînd un element foarte important pentru viitoarea dezvoltare a artei de a picta. Valoarea, în sine, a unei compoziții, e mai importantă și decît subiectul și decît reprezentarea iluzionistă, în sensul tradițional al termenului, a modelului. Nu se mai poate vorbi de portret, la Degas, din momentul în care acest artist utilizează indivizi, apropiați lui în viața cotidiană, nu pentru a le exprima personalitatea ci pentru a le utiliza fizionomia, gesturile, modul de viață, în vederea afirmării unor valori total detașate de acești indivizi. Pe Degas nu-l mai interesează să o înfăţişeze într-un tablou pe cutare cumnată sau verișoară, ci să exprime noua obsesie a picturii, mișcarea. Astfel, am falsifica cu totul semnificația *Lecţiei de muzică* dacă am insista asupra faptului că figura principală e identificabilă cu Marguerite Degas.

Abia dacă mai e nevoie să subliniem că această preocupare de a reprezenta mișcarea, calităţile mediului înconjurător, ambianța, este, în realitate, strîns legată de preocupările contemporane ale peisagiștilor — care au dat naștere stilului particular al impresionismului. Din nou, ca și în cutare portret de Ingres sau de Courbet, surprindem aici momentul cînd, într-un context în aparență tradițional, se afirmă o intenţie modernă. Pictura se va strădui, de acum înainte, să exprime nu figura individului, ci anumite calități mult mai generale, ale acțiunii.

Trudind vreme îndelungată, și înzestrat fiind cu un temperament eclectic, admirabilul artizan Renoir s-a dovedit a fi, în unele dintre portretele sale, egalul, din punct de vedere tehnic, al unui Rubens sau Fragonard. Totuși, și el, ca și Degas, tratează cele mai adesea figura individuală a omului ca pe un suport al imaginației și nu de ale secolului al XIX-lea, și constatăm că evoluția portretului a participat, fără îndoială, în mare măsură, la această descoperire de către artiști a unor centri de atracție. Trebuie să recunoaștem totuși că portretul n-a jucat niciodată în această epocă un rol dominant. Adevărata adaptare n-ar fi putut duce în mod necesar decît la un singur rezultat: pictorii nu ar mai fi pictat decît propriul lor portret, sau mai exact, reflexul imaginilor care, prin intermediul simțurilor se transmit spiritului. De fapt, creatorii artei moderne ne oferă tocmai portretul activității lor sensibile, și aceasta în mod necesar în detrimentul redării tradiționale a propriei lor figuri sau a figurii celor din preajma lor.

Generația primilor impresioniști, cea a lui Manet, Degas, Renoir, a adus deci o contribuție decisivă la transformarea concepțiilor despre portret în lumea occidentală. Am putea, firește, cita și alte exemple, arătînd rolul pe care un Monet sau un Seurat l-au jucat în această evoluție profundă a concepțiilor artistice. Dar lucrarea de față nepropunîndu-și să fixeze decît marile linii ale unei dezvoltări, nu vom vorbi în raport cu această primă generație de artiști moderni decît de cea de a doua, cea care, în jur de 1885, mai ales prin Cézanne, Gauguin și Van Gogh, a determinat apariția unei noi etape în reevaluarea radicală a locului acordat de către pictori persoanei umane în relația lor cu lumea exterioară.

În ciuda marelui număr de autoportrete pe care le-a pictat, ezităm să-l situăm pe Gauguin printre portretiști, în sensul tradițional al cuvîntului. El pictează, de fapt, propriul său spirit, și mai ales o reprezentare simbolică a propriului său destin, distingîndu-se foarte net, din acest punct de vedere, de Renoir sau de Degas. Aceștia se străduie încă să stabilească un raport între figura tradițională a lumii exterioare și noii centri de interes. Printr-un ciudat paradox, constatăm că Gauguin, mai îndepărtat sub raportul semnificației simbolice de concepțiile clasice despre persoana umană, e mai conservator în domeniul formei. Trebuie din cîte ne-a lăsat pictura modernă; dar sîntem mai puțin interesați să recunoaștem aici trăsăturile particulare ale unuia dintre fiii lui Renoir cît să descoperim farmecul unui anume moment din viața omului. Ce importanță mai are pentru noi astăzi dacă pentru cutare sau cutare compoziție din ultima perioadă a pozat slujnica Gabrielle? *La Baigneuse Balsan* reprezintă azi un tip în sine, în afară de orice relație cu un model care a trăit cîndva.

Începînd din anii 1860—1870, marii artiști recurg tot mai puțin la poza în atelier și la modelul viu, la nudul academic și chiar la reprezentarea unor indivizi, înlocuindu-le cu elemente observate pe viu în preajma lor, nu pentru că subliniază cutare personalitate ci, dimpotrivă, pentru că posedă o semnificație generică. Această modificare a unei foarte vechi practici coincide, pe de altă parte, cu o schimbare de interes pentru modurile de percepere a lumii exterioare. Pictorii se detașează de poză și de stabilitate, pentru a se interesa tot mai mult, cum am mai arătat, de mișcare, de ceea ce este efemer, instantaneu, și, în general, de universul fenomenelor, preferat celui al oamenilor. Astfel se explică semnificația profundă a transformărilor suferite de portret ca gen. Ea traduce o schimbare de atenție și o modificare a sensibilității artiștilor și a mediului lor. Esențialul constă în înlocuirea înregistrării spectacolelor legate de moravuri și de persoană printr-o analiză din ce în ce mai subtilă a percepțiilor sensibile, indivizii nemaiapărînd decît ca niște simple elemente printre atîtea altele. Pictorul nu mai este interesat de situații stabile, căutînd să capteze mobilitatea. Atenția sa nu se mai fixează asupra unui decupaj de obiecte, ci asupra percepțiilor sale, adică asupra înregistrării, de către creier, a datelor pe care i le furnizează simțurile. Dacă vom compara, de exemplu, portretele de tinerețe ale lui Degas, ca acel *Bonnart*, sau primele sale compoziții organizate, ca *Femeia cu vasul de porțelan*, cu ultimele sale lucrări, înțelegem perfect în ce constă modernitatea artei în ultimele decazuale de interes. Orice organizare sensibilă îi trezește dorința de a pune în ordine cîmpul mobil al percepțiilor. O figură omenească constituie un ansamblu de suprafețe și de linii situate în spațiu, în profunzime, sub o anumită lumină, ca și un munte sau un coș cu mere. Obiectele lumii exterioare, pe care le percepe prin sensibilitatea sa, nu mai prezintă interes în sine, ci numai în măsura în care invită la o interpretare. Pe Cézanne nu-l mai atrage în primul rînd descrierea unei lumi de fenomene, ci analiza activităților sensibile pe care acest univers le trezește în spirit. Alt fel spus, ordinea obiectelor — a lucrurilor — în univers, nu mai prezintă pentru el un interes real. Numai alte două categorii ale ordinei îi mai rețin atenția. În primul rînd, combinațiile care-i sugerează, după bunul plac al circumstanțelor, al întîlnirilor, existența anumitor raporturi fixe în care formele veșnic mobile se imobilizează în semne de recunoaștere, dar e vorba mai ales de ordinea semnelor materiale, pe care le asociază apoi pe pînză spre a crea opera, adică un obiect. Acest obiect nu are mai multă realitate în sine decît spectacolul tradițional al universului. El are, în schimb, în ochii lui Cézanne și ai artiștilor din lumea actuală, o uriașă superioritate bazată pe posibilitatea, ce-i este în prezent recunoscută picturii, de a crea sisteme figurative fără necesitatea de a se referi la ființe însuflețite sau de a recunoaște obiectele materiale ale unei civilizații.

Cézanne și Gauguin fac astfel pasul hotărîtor spre ceea ce numim azi abstracție. Ar fi un contrasens absolut dacă am considera că arta abstractă se bazează pe o selecție eliminatorie de semne constituite în lumea exterioară, independent de intervenția artistului creator. La baza abstracției moderne stă nu refuzul de a observa lumea ci o cu totul altă pretenție. Artiștii socotesc că sînt capabili să îmbine acele suprafețe, linii și volume, la care, după Cézanne, se reduce totalitatea perceptibilă a universului, în funcție de interesele particulare ale fiecăruia dintre ei. Într-un al doilea moment, pretenția artiștilor mosă mai remarcăm că e cu desăvîrșire absurd să vorbim, în legătură cu linia, cu arabescul, cu decupajul suprafeței pictate care caracterizează operele lui Gauguin, de o întoarcere la tradiții. Așa cum impresioniștii creaseră noi sisteme de utilizare a culorii și a luminii fără a fi inventat, evident, ei înșiși, aceste mijloace, tot astfel Gauguin creează o nouă tradiție utilizînd suporturile permanente ale oricărei reprezentări figurative, linia și suprafața. La un anume grad de generalitate, nu mai putem identifica mijloace ca spațiul, planul, linia sau culoarea, cu o întrebuințare pe care nu le-a dat-o nici o școală din trecut. Mai mult chiar, ca și Courbet, Gauguin n-a pictat decît autoportrete. Aportul său la evoluția viitoare a reprezentării omului ține deci mai curînd de domeniul înnoirii procedeelor decît de aprofundarea raporturilor dintre omul individual și univers. Gauguin are în această privință o concepție mai puțin personală a creației decît un Renoir sau un Degas.

Prin opera lui Cézanne — și abia în al doilea rînd prin cea a lui Van Gogh — sînt definitiv nimicite ideile pe care se bazase, timp de secole, forma portretului. Ca și toți contemporanii săi, Cézanne nu refuză să-și exercite observația asupra propriei sale persoane și asupra mediului său familiar: tatăl, soția, unchii, vecinii sînt, în mod curent, modelele sale, așa cum *Jas de Bouffan* constituie domeniul său, sau *Muntele Sainte-Victoire* înseamnă orizontul său. El nu le observă pentru a le face propriu-zis portretul, ci pentru că-i oferă suporturi fenomenologice, necesare ca punct de plecare pentru construirea sistemului formal prin care consemnează încîntarea sensibilă, permanentă, pe care i-o dă natura. Prin opera lui Cézanne, noțiunea de personalitate este definitiv transferată din domeniul percepței în cel al activităților spirituale, pictorul urmînd astfel un drum paralel cu cel al lui S. Freud, înnoitorul psihologiei. Problema fundamentală, pentru el, nu mai constă, ca, de exemplu, pentru Degas, într-o conciliere oarecare între formele figurative tradiționale și noile surse vi-

Guilbert, sau la cea a lui La Goulue? În legătură cu Toulouse-Lautrec, nu se mai poate vorbi de o artă a portretului, în sensul propriu al termenului, ci de caricatură. Artistul redă nu atît individualitatea unui personaj cît atmosfera unei epoci și a unui grup de oameni. Din nou, portretul e invadat de scena de gen, redevenind un aport la comedia umană.

Ar fi foarte ușor să urmărim, cel puțin de-a lungul primelor trei decenii ale secolului al XX-lea, drumul acestor diverse curente. Întîlnim în această perioadă, desigur, opere de o calitate apreciabilă. În tradiția lineară, avem opera lui Modigliani, în care triumfă, în sfîrșit, cu adevărat, faimoasa „deformare“. În tradiția picturală, putem cita opera foviștilor, și mai ales cîteva admirabile portrete de Derain. În tradiția *flou*-ului impresionist avem portretele lui Bonnard și cele ale lui Vuillard, care contrastează total cu cele ale lui Maurice Denis, a cărui operă reprezintă ultima expresie a prerafaelismului, adică a primitivismului, alt mare curent, mai mult intelectual decît plastic, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Dar nu aceasta e adevărata problemă. Faptul că în prima jumătate a secolului al XIX-lea vedem desfășurîndu-se curente contradictorii, trăind din forme artistice definite de generațiile precedente, nu constituie nicidecum o caracteristică reprezentativă pentru această epocă. Așa cum s-a arătat în cursul acestei lucrări, o formă artistică, odată constituită, posedă o extraordinară forță de supraviețuire, ea continuînd să se manifeste timp de generații, și chiar de secole, fără a caracteriza prin aceasta aporturi noi. Dacă, așadar, vom încerca să indicăm formele cu adevărat noi pe care arta portretului le-a căpătat după 1900, va trebui să renunțăm a arăta în ce măsură au supraviețuit anumite forme tradiționale, mai mult sau mai puțin vechi. Interesant ar fi să facem un efort identic cu cel pe care l-am făcut în legătură cu secolul al XIX-lea. Și aici se pune problema de a ști dacă există și în secolul al XX-lea artiști care asemeni lui Ingres, Courbet, Manet, Degas, Céderni implică credința în posibilitatea, pentru spectator, de a fi la fel de interesat ca și artistul în fața descrierii unora dintre aceste ansambluri fenomenologice, mai mult sau mai puțin desprinse de practica curentă a vieții. Nu e vorba însă de alterarea unui sistem vechi, ci de înlocuirea lui cu un nou sistem, cu întregime coerent.

Arătînd cum reînnoirea figurativă implică nu numai, așa cum crezuseră impresioniștii, o nouă percepție a universului tradițional constituit, ci fabricarea de către artiști a unui univers convențional, Cézanne — după cum spune Delaunay — a „spart compotiera“ pe care Monet o știrbise doar. El a dovedit că forma însăși poate fi determinată prin lumină și culoare, și că artistul nu e obligat să recurgă la totalitatea experiențelor umane pentru a institui o pictură.

Din acest punct de vedere, arta lui Van Gogh este net în urmă în față de cea a lui Cézanne și a lui Gauguin. Van Gogh a avut, de asemenea, sentimentul pluralității sistemelor figurative posibile. Și la el a existat sentimentul unei prize directe a artistului asupra lumii exterioare, și el a cunoscut extazul luminii colorate, dar, așa cum arată Maurice Denis, el rămîne atașat deformării universului tradițional al formelor.

În jurul anului 1900, portretul oscilează între un număr destul de mare de formule, dintre care unele sînt izvorîte dintr-o tradiție mai veche, în timp ce altele reprezintă deja academismul generațiilor impresioniste și simboliste. O întreagă gamă cu infinite nuanțe, există între stilul lui Carrière și cel al lui Toulouse-Lautrec, trecînd prin cel al lui Seurat, al lui Odilon Redon, al lui Fantin-Latour. Portretul modern cunoaște o foarte mare înflorire, exprimînd cînd soliditatea societății burgheze, cînd dimpotrivă, străduindu-se să fixeze farmecul captivant al femeii. El urmărește, în acest domeniu, nuanțele romanului modern, cel al lui A. France și cel al lui P. Bourget. Cînd se naște un mare artist, ca Toulouse-Lautrec, opera se impune prin calitatea sa. Dar putem vorbi oare cu adevărat de portret cînd ne raportăm la imaginea lui Yvette servindu-i drept pretext. E ușor de observat, dealtfel, că această caracteristică îi creează un loc aparte în grupul cubiștilor, Braque de exemplu, n-a fost niciodată interesat de problema portretului. Dar bogăția extraordinară a operei lui Picasso, artist proteic al vremii noastre, nu presupune că el a fost cu adevărat interesat de problema care ne preocupă. Pentru el, ca și pentru atîția alții, figura umană e suportul unei speculații plastice. Tot ce se află în apropierea lui, îl captivează: figurile din preajmă, ca și obiectele, ca și cadrul existenței sale, sau ca și cutare tablou familiar dintr-un muzeu. S-ar părea chiar că, în măsura în care Picasso își ia ca punct de sprijin o imagine individuală, se poate vorbi de un și mai mare dezinteres al său față de problema portretului. Urmînd lecția lui Cézanne și Gauguin, el nu mai consideră ființele decît ca pe niște fragmente oarecari de realitate. Or, în cazul acesta nu se mai poate cu adevărat vorbi de portret, căci nu avem de a face cu un portret atunci cînd un artist utilizează trăsăturile feței umane numai pentru a le introduce într-o compoziție care are pentru el o altă finalitate, ci numai cînd pentru artist finalitatea reală a operei realizate este aceea de a ne face să fim interesați de figura modelului în sine. Or, niciodată un Matisse sau un Picasso nu se străduiesc să ne atragă atenția asupra personalității modelului lor. Ei nu fac decît să-l însereze în rețeaua complexă a activităților lor imaginare. În univers există făpturi vii, ființe omenești, iar artistul nu vede nici o rațiune de a le elimina din cîmpul observației sale. Procedînd însă astfel, le atribuie un asemenea caracter de generalitate, le tratează în asemenea măsură ca pe niște episoade ale aventurii sale vizuale, încît nu mai este cîtuși de puțin cu putință să mai vorbim aici de portret.

Portretul poate să existe numai atunci cînd, în mod conștient, artistul distinge între interesul pe care-l resimte pentru propriile sale percepții și o intenție cu totul deliberată de a ne face sensibilă aparența unei alte individualități decît a sa. Cînd un artist creează figuri printre celelalte semne din zanne, Gauguin, au introdus în practica, la început tradițională, a portretului, elemente îndeajuns de noi pentru a ne permite să vorbim de o înnoire a genului. Pe scurt, ar trebui să vedem dacă printre foarte numeroasele mișcări care s-au constituit în prima parte a secolului nostru există un anume număr care să fi acordat portretului un veritabil interes, încercînd să propună totodată și noi soluții. Or, pentru prima dată nenumărate secole, la această întrebare se pare că nu se poate da decît un răspuns negativ.

Rămîne de știut dacă există un portret fovist, cubist sau suprarealist. Departe de mine gîndul de a vrea să reduc la această triplă formulă întreaga activitate creatoare de la începutul secolului al XX-lea. De aceea important nu e atît să ne întrebăm dacă una sau alta dintre aceste mișcări a generat sau nu un nou tip de portret. Problema pe care am pus-o e cu totul alta: există oare printre cei pe care-i numim în mod tradițional foviști, cubiști sau suprarealiști, un artist care să ne fi adus în ultimii șaizeci de ani, o interpretare cu adevărat nouă a figurii umane?

Aflăm, e adevărat printre foviști, artiști care ne-au lăsat foarte frumoase portrete. S-ar putea face un album, și chiar foarte frumos, pe tema portretului fovist. De la Derain la Javlensky, de la Van Dongen la Matisse, există un material bogat și variat, dar nu se poate afirma că acești artiști și-au definit prin problematica portretului, finalitatea originală a artei lor. De exemplu, în măsura în care un Matisse a instituit, în mod indiscutabil, un nou echilibru al formei, este evident că el a renunțat treptat la reprezentarea figurii omenești în sine, urmînd, în această privință, tradiția marilor artiști de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Portretele nu sînt pentru el decît o activitate episodică și nu ele îi determină stilul. Mai delicată e analiza cubismului. Bineînțeles, aici problema se pune de fapt în legătură cu personalitatea lui Picasso. Iată încă un artist, un mare artist chiar, despre care ne putem întreba dacă a practicat sau nu arta portretului. Opera sa e plină de figuri individualizate tură, interesul principal al omului s-a deplasat, axîndu-se pe conceperea unor ansambluri și pe constituirea de serii.

Merită într-adevăr să remarcăm că, atunci cînd unii artiști moderni au recurs la forma portretului, această parte a operei nu se integrează în aspectele majore ale activității lor. Vom lua exemplul unui Robert Delaunay care, între anii 1920—1930, tocmai în perioada cînd definește unul dintre aspectele cele mai frapante ale abstracției, schițează numeroase portrete ale unor personalități din preajma sa, într-o manieră cu totul tradițională. I se întîmplă doar, uneori, să îmbrace unele dintre aceste figuri într-o rețea de forme geometrice conformă cu doctrina simultaneității. Există, de asemenea, un anume număr de portrete suprarealiste, dar de fiecare dată cînd portretul apare, el se manifestă sub forma sa clasică, ca element de reper, străin noului sistem. Artiștii nu refuză niciodată în bloc totalitatea experiențelor trecutului; nu e de ajuns să găsim, în imensa producție a ultimei jumătăți de secol, un anume număr de portrete, chiar de portrete minunat realizate, pentru a ne putea îngădui să vorbim despre un portret al secolului XX. Nu remarcăm nici o căutare, nici o speculație care să poată fi în cazul de față considerată ca implicînd o înnoire în sensul afirmat de noi în legătură cu artiștii din secolul trecut. La un Ingres, la un Cézanne, prin mijlocirea practicii accesorii a portretului, am văzut manifestîndu-se un anume număr de principii generatoare ale artei moderne. Portretul a furnizat unul dintre elementele pe care ei și-au întemeiat cîteva dintre cele mai îndrăznețe speculații. Nu se mai întîmplă însă același lucru cu artiștii vremii noastre.

Nu e deci arbitrar să considerăm că epoca noastră asistă la declinul unui gen care a existat fără încetare încă de la începuturile istoriei, fenomen ce se explică prin rațiuni strîns legate de caracteristicile fundamentale ale epocii noastre. Trăim una dintre marile epoci din istoria religiilor și, ca toate religiile, cea a omului îl zdrobește pe individ în fața figurii sublimate a speciei. Epoca noastră este domeniul formelor capricioase ale imaginației sale, el nu face portrete. Portretul implică o reflecție asupra situației omului într-o societate și nu asupra poziției unui artist în raport cu universul. Din clipa în care, după cum am văzut, esențialul observației estetice își propune drept obiect nu decupajul lumii exterioare ci analiza din ce în ce mai subtilă a senzațiilor ivite înăuntrul spiritului, e absolut evident că nu mai există loc în arta modernă pentru forma tradițională care, de milenii a dus totdeauna la înnoirea portretului. Foviștii, cubiștii, utilizează omul ca pe o sticlă sau ca pe o chitară, ca simplu accident al sensibilului, fără a da nici o atenție individualității acestui obiect și nici faptului că el întruchipează un alt eu. Pasul hotărîtor este astfel definitiv făcut, și de acum înainte organizarea lucrului pictat, a tabloului nu-și mai ia alt punct de reper decît propria conștiință a artistului. Astfel se asociază, pentru a distruge noțiunea tradițională de portret, cele două curente care au fost elaborate în ultimele decade ale secolului al XIX-lea: cel care înlocuiește imitația lumii exterioare (Fereastra deschisă de Alberti) cu analiza — generatoare de semne fără realitate în realul operatoriu — reprezentărilor spiritului, și cel care înlocuiește luarea în considerare a subiectului cu structurile proprii operei de artă. În toate domeniile, omul, artistul încetează să mai iasă din sine. El nu mai este interesat decît de desfășurarea propriului său spirit, în timp ce însăși noțiunea de portret implică luarea în considerare a celuilalt. Epoca noastră are, vai! în toate domeniile, tendința de a trata indivizii ca pe niște elemente identice unele cu altele. De milenii, noțiunea de portret se întemeiase pe unul și același principiu, cel al unicității persoanei. Chiar și sclavul putea deveni la un moment dat, prin actul voluntar al revoltei, stăpîn pe propria sa persoană, adică pe o anumită realitate autonomă. Epoca noastră nu mai crede în persoană și nici într-o ierarhie oarecare a ființelor vii. Ea nu mai cunoaște alte valori decît cele pe care le obține prin analiza fenomenelor. Fie că e vorba de matematici sau de pic-

Portretul realist și burghez

Pînă la sfîrșitul celui de al doilea Imperiu, Europa secolului al XIX-lea a fost pictată și s-a îmbrăcat la Paris. După David și elevii săi nu a mai existat, pînă la impresioniști, nici un artist capabil să creeze un nou tip de portret. Imobilitatea genului traduce atît fixitatea societății timp de trei generații cît și o deplasare de interes din partea artiștilor. Nu putem totuși omite din acestă istorie a unui gen care, de milenii, presupune posibilitatea, pentru pictor, de a determina un raport stabil între indivizi și universul natural și omenesc, opera unor artiști ca Ingres și Courbet, cărora li se datorează cîteva dintre capodoperele portretului modern. Prin ei se pune marea problemă finală a acestei istorii: rațiunile și modalitățile de dispariție aproape totală a unui tip de lucrări, pînă atunci fără încetare prezent în istorie cu începere de la faraoni.

Că a existat o Europă romantică, nu ne putem îndoi. Că în numele realismului, o altă bătălie estetică, dealtfel permanent actuală, a început spre mijlocul secolului, e un fapt evident. Că au existat, în sfîrșit, simultan, în secolul al XIX-lea, societăți liberale și conservatoare, și că au fost și societăți preocupate de modernismul și de empirismul tehnic și social, e lucru sigur. Problema e de a ști ce loc a deținut portretul în această perioadă de tranziție și de a ne întreba dacă nu apar cumva acum cîteva trăsături caracteristice pentru evoluția care, după 1870, va duce curînd la însăși contestarea genului.

Ar fi abia un paradox dacă am spune că portretul romantic s-a format înaintea perioadei romantice. Căci nu romantismul a revendicat drepturile individului. Și nici, în general, drepturile persoanei umane, drepturile omului și ale cetățeanului. Romantismul constituie mai curînd un fenomen de vulgarizare decît o elaborare de noi valori: o Europă romantică deci, și o literatură romantică, dar a cărei existență nu o implică însă în mod necesar și pe cea a unui portret romantic. Putem inconoclastă prin vocație. Ea procedează, în toate domeniile, și fără îndoială din slăbiciune, la ipostaza conceptelor și a abstracțiunilor, crezînd într-un absolut preexistent insului și, în consecință, neputîndu-și fixa imaginea. Un paradox ciudat vrea totuşi ca ea să aibă, mai mult decît majoritatea celorlalte epoci, cultul vedetei, dar pe care o definește prin imaginea mobilă și veșnic înnoită de cinema. Este, deasemeni, evident că vedeta lumii moderne personalizează și reprezintă gusturile publicului celui mai larg. Mai mult, ea e fabricată esențialmente de cinematograf, care posedă mijloace cu totul opuse celor de care dispunea pînă acum arta tradițională a portretului. Rezultă de aici o completă răsturnare în domeniul mijloacelor prin care este trezită și orientată atenția spectatorului. Imaginea își schimbă natura. Odinioară, în trecutul cel mai îndepărtat, imaginea, mai ales cea a omului, condensa aprofundarea unei experiențe personale, iar spectatorul, pus în prezența unor semne selecționate, trebuia să reconstituie drumul parcurs de artistul descoperitor al mediului său. Acum, dimpotrivă, cineastul oferă spectatorilor o infinitate de semne care rezumă experiența curentă a majorității. Nu e însă sigur că fiecare dintre noi vede pe ecranul magic același lucru ca și vecinul. Dealtfel nu e sigur nici că imaginile fixe ale trecutului suscitau în fiecare spectator același gen de interes.

Imaginea modernă, inclusiv imaginea cinematografică, nu e străină, de fapt, de imaginea fixă tradițională. Amîndouă au anumite trăsături comune, dar noi o abordăm prin mijlocirea altor mecanisme de percepere și, de asemenea, a altor procese de înțelegere, cu totul diferite de cele din trecut. Destinul omului nu se oprește aici, dar e sigur că o fază foarte veche a istoriei sale e pentru totdeauna lăsată în urmă. Declinul actual al portretului ca „gen“ atestă faptul că omul, dotat cu noi mijloace de a acționa asupra mediului său, nu se situează încă în mod stabil ca persoană în raport cu universul.

CUPRINS

Prefață 5
Introducere de Galienne Francastel 9

I. NAȘTEREA PORTRETULUI: CIVILIZAȚIILE VECHI de GALIENNE FRANCASTEL 15

Egiptul: 15

Natura faraonului impune portretul 15 Noi tehnici în timpul Noului Imperiu 20 Portretul reginei 23 Portretul de curte 24

Mesopotamia 26
Creta 27
Etruscii 30
Elenismul: 31

Elenismul italian 32 Elenismul egiptean și Orientul Mijlociu 33

II AVÎNTUL, ECLIPSA ȘI SUPRAVIEȚUIREA: ANTICHITATEA TÎRZIE ȘI EVUL MEDIU TIMPURIU de GALIENNE FRANCASTEL 37

Antichitatea tîrzie: 37

Portretul pe sticlă aurită 38 Diversele tehnici 41 Portretul creștin 42 Oranții din catacombe 43 Refuzul portretului 44 Papii și împăratul 46

Evul mediu timpuriu: 53

Portretul regal 53 Portretul și donația 56

III CĂTRE LIBERTATEA PORTRETULUI: SECOLELE XIV ȘI XV de GALIENNE FRANCASTEL.... 60

Prezentarea de către sfînt................. 60
Donatorul retablului 64
Donatorul în Flandra 64 Donatorul în Italia 70

Portretul liber: 72

Prototipurile franceze 72 Orientarea italiană și flamandă 76

Varietăți ale portretului în faza de dezvoltare: 79

Portretul pe fond neutru 79 Portretul pe fond cu imagini 82 Portretul venețian 86 Cotitura din 1480 88

IV. PORTRETUL ÎN EPOCA RENAȘTERII: SECOLUL AL XVI-LEA de GALIENNE FRANCASTEL 89

Moștenirea și intervenția doctrinei 89 Renașterea exportată 90 Manierism și portret 106 Flamanzii, pictori de curte 111 Tițian și portretul venețian 113 El Greco 117 Portretul în creion 120

V. TIMPURILE MODERNE: SECOLELE XVII ȘI XVIII de GALIENNE FRANCASTEL 126

Tehnicile și genurile: 126

De la schița în creion la gravură și de la schița în creion la pastel 126 Portretul de aparat 128

Evoluția portretului în Europa: 132

Portretul oficial în Spania 132 Evoluția în Flandra 136 Van Dyck și portretul englez 141 Aportul Italiei și al Franței 146 Pastelul și portretul psihologic 150

VI REÎNNOIRE ȘI DECLIN: SECOLELE XIX ȘI XX de PIERRE FRANCASTEL 157

Un nou tip uman 157 Portretul realist și burghez 167 Disoluția genului 176

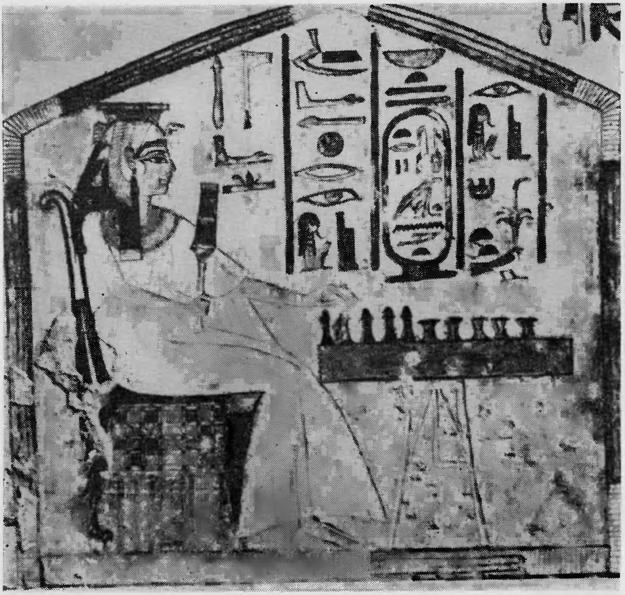
REDACTOR: VICTORIA JIQUIDI
TEHNOREDACTOR: ELENA DINULESCU

APĂRUT 1973;
COLI DE TIPAR 8; PLANȘE TIP. ÎNALT 18;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 701;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7;
TIRAJ 7000+160

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918“
STR. GRIGORE ALEXANDRESCU NR. 89—97,
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA,

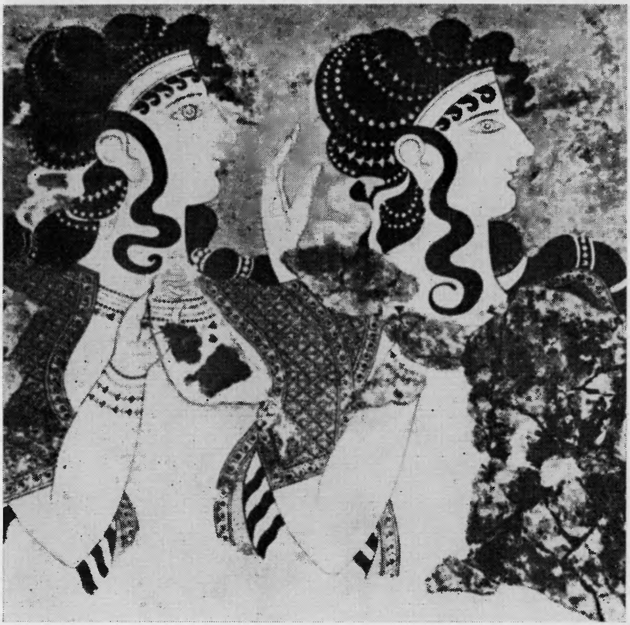
Regina Nefertari jucînd şah.
Mormînt din Valea Reginelor,
Teba, dinastia a XIX-a (1298—1235 î.e.n.).
Clişeu de la Fundaţia Egiptologică Regina Elisabeta,
Bruxelles.

ACEST PORTRET INTIM ARE O FUNCŢIE: SĂ-I ASIGURE REGINEI ÎN VIAŢA DE DUPĂ MOARTE, PREZENŢA UNUI LĂCAŞ PLIN DE OBIECTELE PE CARE EA LE-A ÎNDRĂGIT ÎN VIAŢA TERESTRĂ.



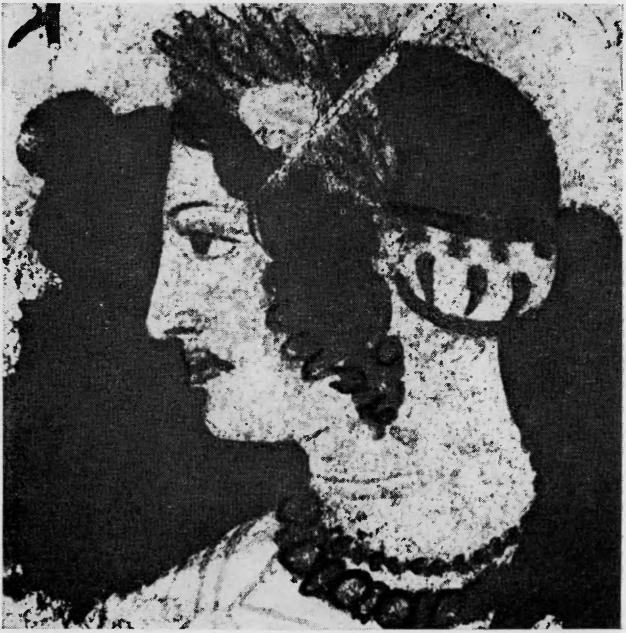
Doamne de la curte.
Frescă provenind din palatul din Cnossos,
mijlocul celui de al II-lea mileniu î.e.n.
Muzeul Heracleon.
Clişeu Roger-Viollet.

ACESTE BUSTURI ÎNSUFLEȚITE SÎNT EXPRESIA UNEI ARTE DE CURTE, NU A UNEI ARTE MORTUARE. ACESTE PORTRETE NU URMĂREAU SĂ ASIGURE SUPRAVIEȚUIREA, CI STILIZATE CA O SCRIITURĂ ŞI DISPUSE ÎN FRIZĂ, SĂ AGREMENTEZE O SALĂ DE CEREMONIE.



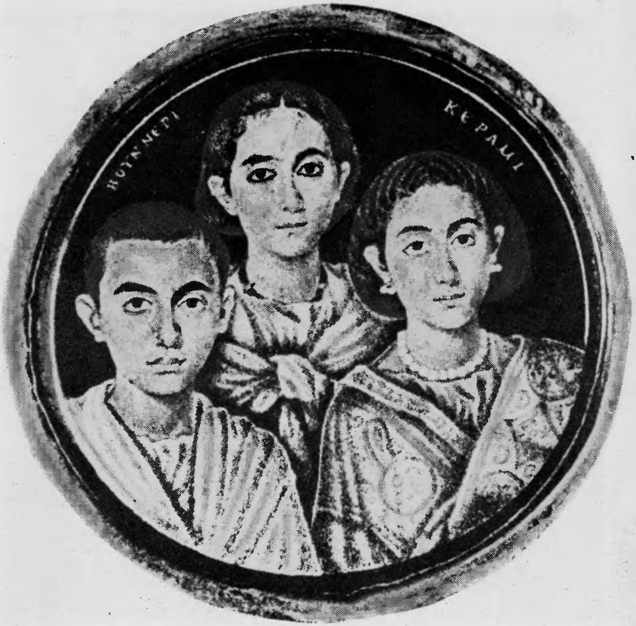
Participantă la un banchet funerar.
Mormînt etrusc din Tarquinia,
epoca elenistică.
Clișeu Alinari.

STILIZAREA ACESTUI CAP DINTR-UN MORMÎNT ETRUSC ESTE CU TOTUL DIFERITĂ. INSPIRATĂ DE ARTA IDEALISTĂ GREACĂ, EA CAUTĂ UN ECHILIBRU ÎNTRE GENERALIZAREA ATEMPORALĂ ȘI CARACTERIZAREA PERSONALĂ.



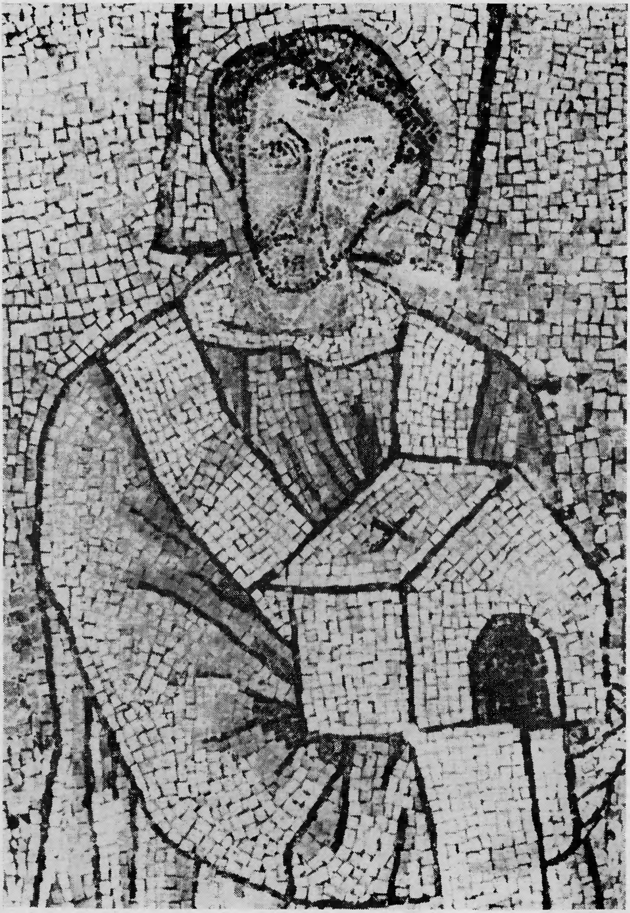
Portret de familie pe sticlă aurită.
Medalion din secolul al V-lea (?)
încrustat într-o cruce de argint din secolul al XIV-lea.
Galla Placidia și copiii ei(?)
Muzeul creștin din Brescia. Clișeul muzeului.

ÎN SECOLUL AL V-LEA, CÎND PORTRETUL ESTE LIBER, ARTISTUL ÎNCEARCĂ, ÎN LIMITELE UNEI DISCIPLINE TEHNICE RIGUROASE ȘI UNIFORMIZANTE, DIFERENȚIEREA FIGURILOR ȘI PERSONALITĂȚILOR, PRIN UȘOARE ABATERI DE LA CANONUL STABILIT.



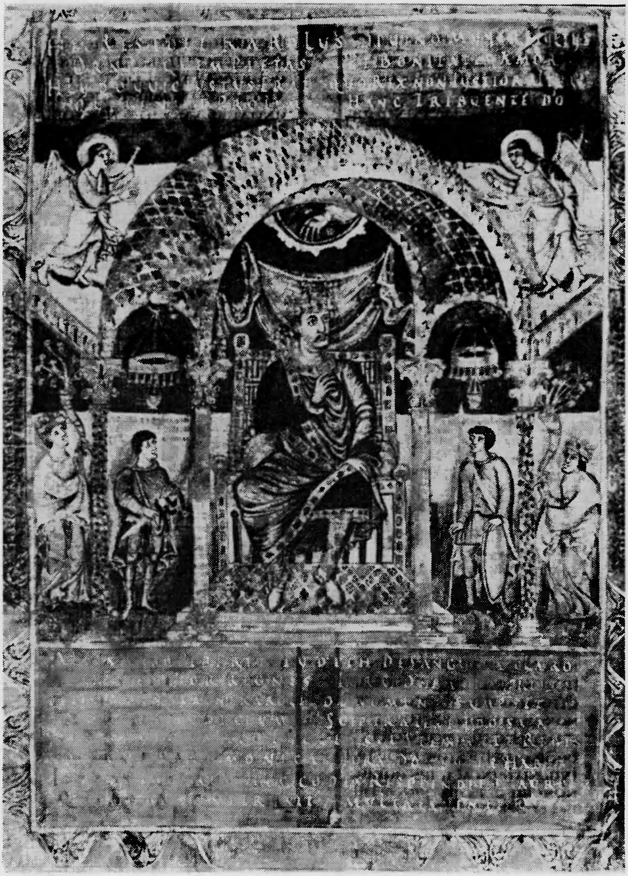
Portretul Papei Ioan al VII-lea.
Mozaic provenind din Oratoriul Fecioarei,
care făcea parte din prima biserică a Sfîntului Petru din Roma,
705–707.
Muzeul Vaticanului. Clișeu Alinari.

ÎN SECOLUL AL VIII-LEA, DREPTUL LA PORTRET TREBUIA JUSTIFICAT PRINTR-O MOTIVARE SACRĂ, EXPLICITATĂ PRIN IMAGINE. PAPII ÎL PRETINDEAU ÎN CALITATE DE FONDATORI DE BISERICI...



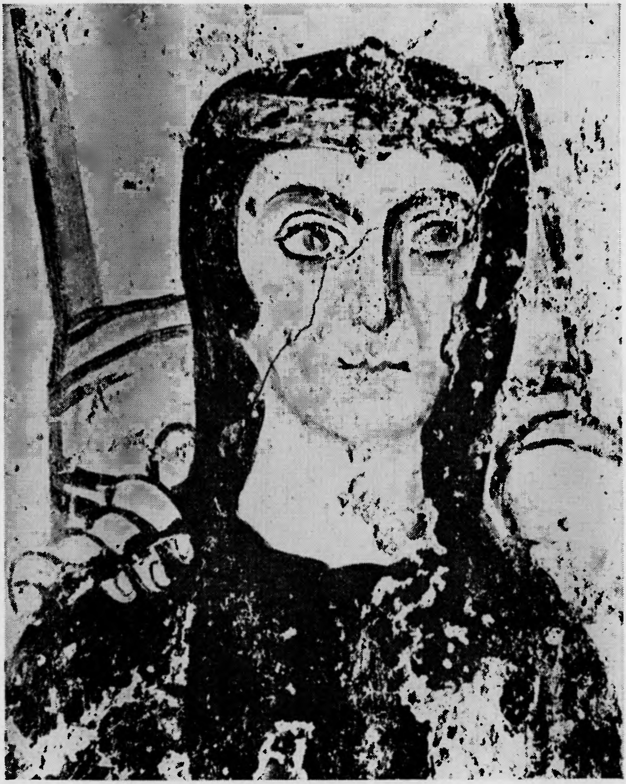
Carol cel Pleșuv.
Miniatură din *Codex Aureus din Saint Emmeran*,
din Regensburg. Fol. 5.
Terminată în 870.
München. Bayerische Staatsbibl.
Clișeu de la Bayer. Staatsbibl.

. . . IAR REGII ÎN CALITATE DE ALEȘI AI LUI DUMNEZEU, AL CĂRUI SIMBOL — MÎNA LUI DUMNEZEU CARE APARE DEASUPRA CAPULUI ÎNCORONAT — ESTE VIZIBIL ÎN IMAGINE.



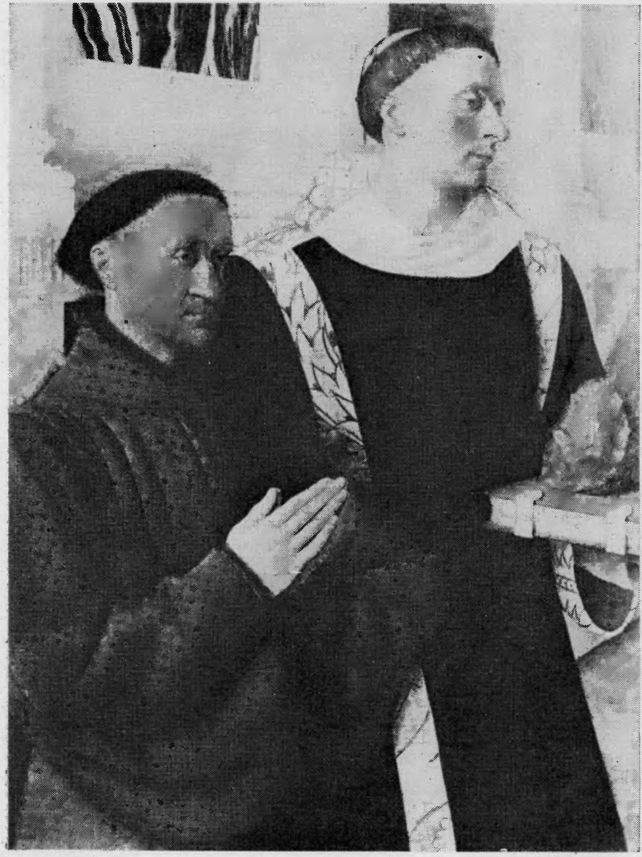
Donatoarea Tortura.
Detaliu din fresca
Fecioara, Sfintul Felix și Sfintul Adauct,
din catacomba de la Comodilla,
Roma, secolul al VI-lea (528). Clișeu Skira.

DUPĂ EXEMPLUL PAPILOR, DONAȚIA PROCURĂ UN PRETEXT SACRU PORTRETULUI INDIVIDUAL.



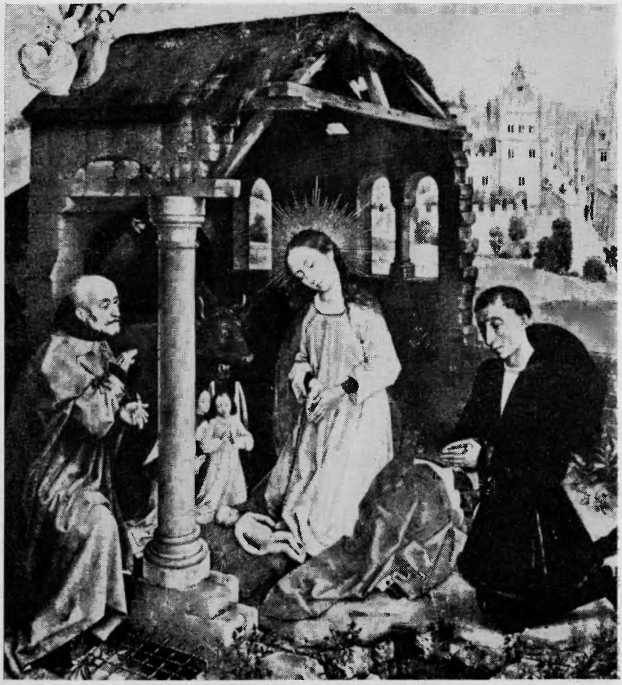
JEAN FOUQUET (1425—1480).
Prezentarea lui Etienne Chevalier de către Sfîntul Étienne.
Voleul stîng al tripticului din Moulins, către 1450. Muzeul din Berlin. Clişeu Giraudon.

ÎN SECOLUL AL XV-LEA ÎNCĂ, ATUNCI CÎND CEL REPREZENTAT NU ESTE NICI REGE ŞI NICI PAPĂ, ESTE DE PREFERAT SĂ SE RECURGĂ LA PREZENTAREA ŞI PROTECŢIA DE CĂTRE SFÎNTUL PATRON.



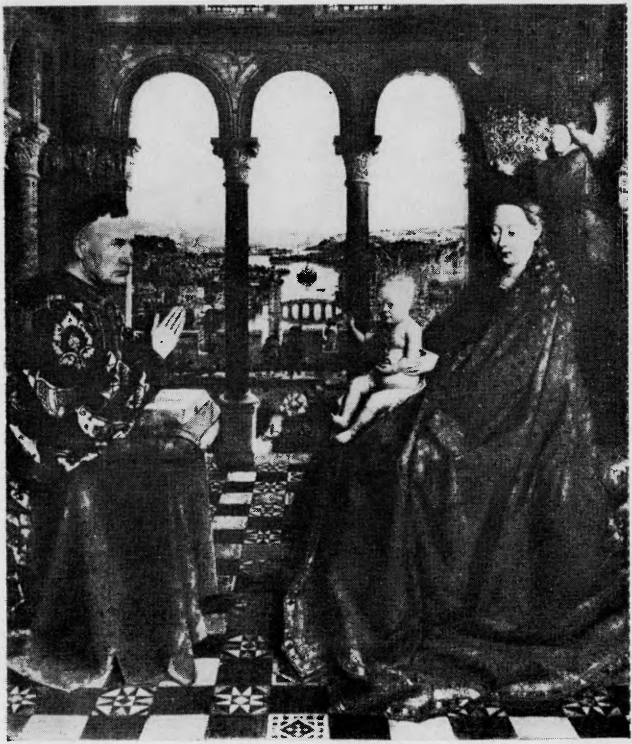
ROGIER VAN DER WEIDEN (1400—1464).
Nașterea, așa-zisă din Bladelin,
cu portretul donatorului.
Panoul central al tripticului,
către 1450—1452.
Muzeul din Berlin. Clișeu Hanfstaengl.

DONATORUL SE INTRODUCE ÎN FAMILIA SFÎNTĂ. DAR ACEASTA A COBORÎT DIN CER PE PĂMÎNT. PEISAJUL DIN FUND, DEȘI AR PUTEA SĂ PARĂ INDEPENDENT, NU URMĂREȘTE NUMAI SĂ ÎNCÎNTE PRIVIREA. EL REFLECTĂ ACEASTĂ NOUĂ CONCEPȚIE ASUPRA DIVINITĂȚII.

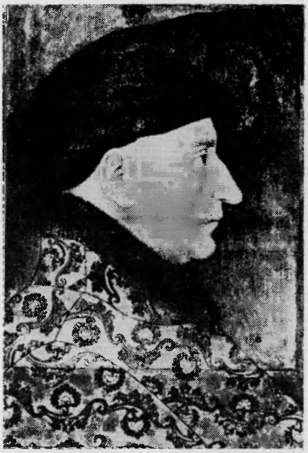


JAN VAN EYCK (1390—1441).
Fecioara din Autun,
înainte de 1425 (?) sau către 1435.
Muzeul Luvru, Paris. Clişeu Hachette.

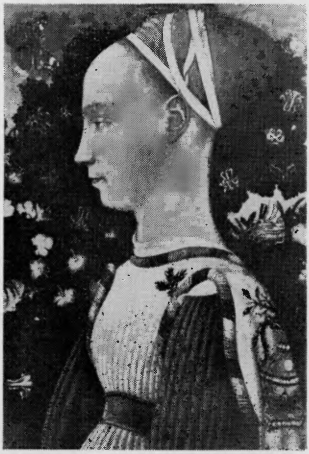
UN DONATOR DISCUTĂ CU FECIOARA DE LA EGAL LA EGAL. EL ESTE STĂPÎNUL LOCURILOR CE SE VĂD ÎN FUND. FECIOARA ESTE INVITATA SA, IUBITĂ ŞI NICIDECUM TEMUTĂ.



PORTRETUL LIBER NU MAI CAUTĂ NICI JUSTIFICARE SACRĂ, NICI INSERAREA ÎNTR-O COMPOZIȚIE MAI VASTĂ. EL VREA SĂ DEVINĂ UN TABLOU ÎN SINE ȘI CAUTĂ MAI ALES EFECTELE VIZUALE. SE PREOCUPĂ DE COSTUM ȘI DE PIEPTĂNĂTURĂ ȘI ESTE ÎNCONJURAT DE UN FOND ÎMPODOBIT CU IMAGINI.



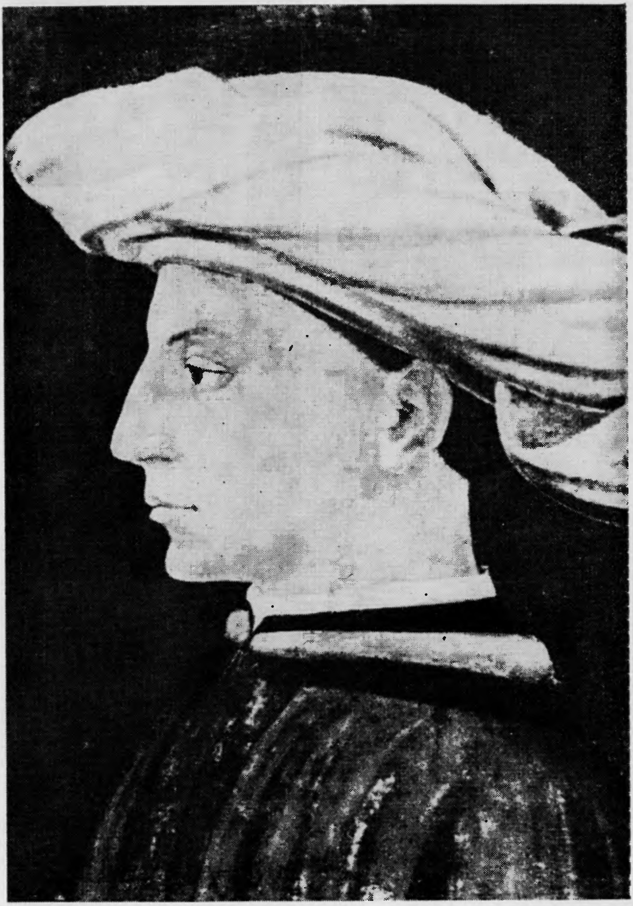
Ludovic al II-lea de Anjou.
Desen în peniță și acuarelă, către 1415.
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Naționale din Paris.
Clișeu B.N.



PISANELLO
(înainte de 1395—1455).
Portretul unei prințese din casa d'Este,
1435—1439.
Muzeul Luvru, Paris.
Clișeu Hachette.

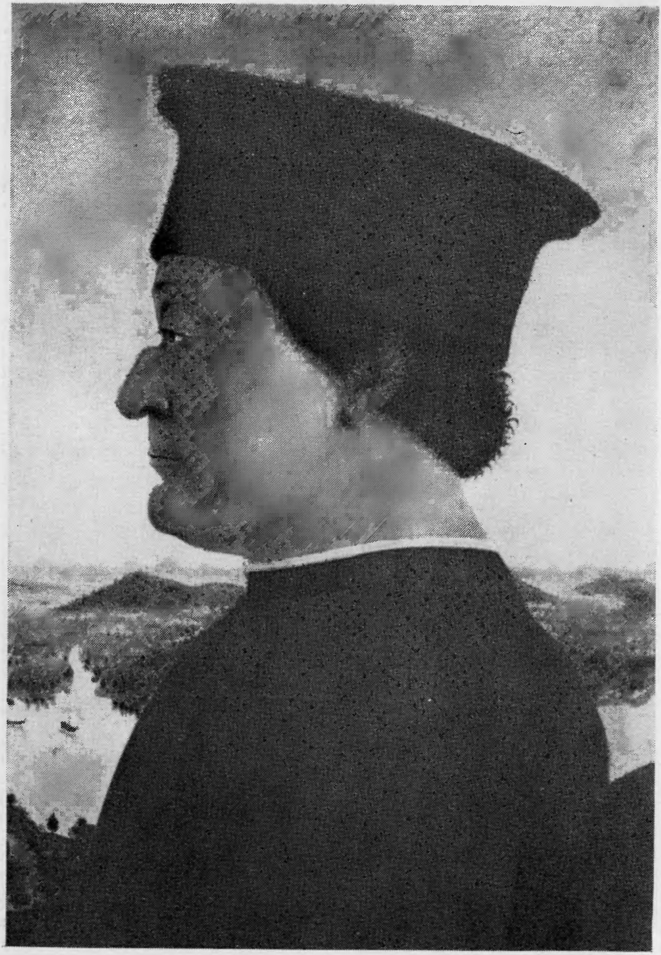
MASACCIO (1401—1429).
Omul cu turban roșu,
1425—1428. Gardner Museum, Boston.
Clișeul muzeului.

EFECTUL PICTURAL — ECHILIBRAREA VOLUMELOR, RAFINAMENTUL LINIEI INCISIVE, STRĂLUCIREA ȘI ACORDUL CULORILOR — ÎNTRECE ÎN ACEST CAZ EFECTUL PSIHOLOGIC.



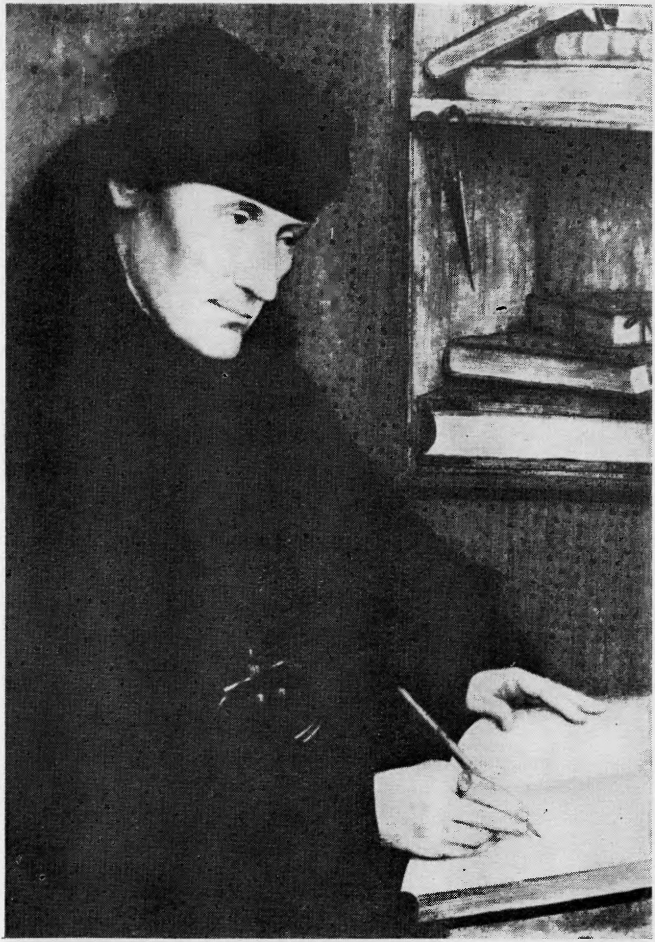
PIERO DELLA FRANCESCA (1410/20—1492).
Federico di Montefeltro.
Fața dipticului din Urbino,
către 1472.
Galeria Uffizi, Florența.
Clișeu Anderson.

ITALIENII PREFERĂ PROFILUL ȘI-L ASOCIAZĂ CU PEISAJUL



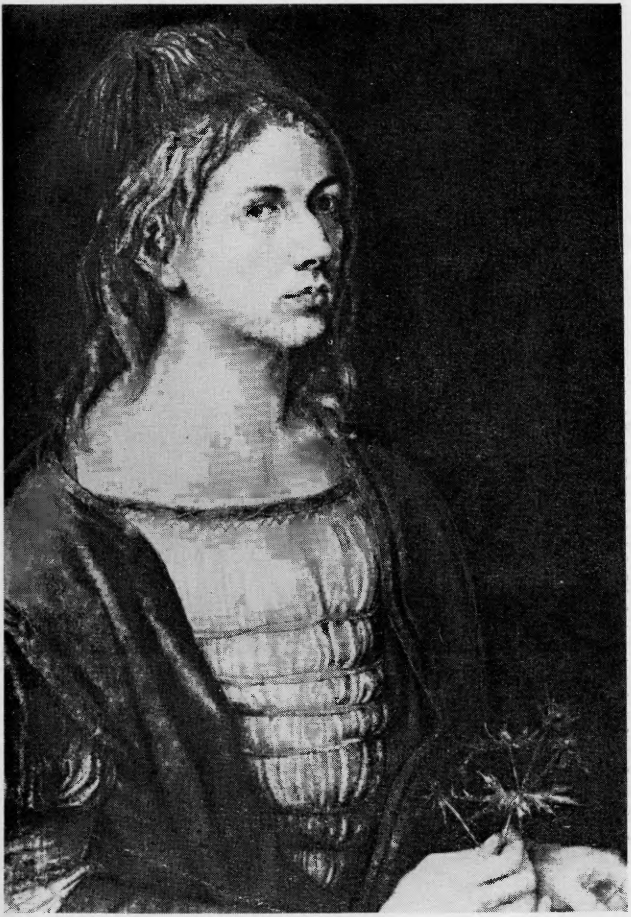
QUENTIN METSYS (1466—1530).
Erasmus din Rotherdam, 1517.
Muzeul Barberini, Roma.
Clișeu Alinari.

FLAMANZII PREFERĂ PORTRETUL DIN TREI SFERTURI CARE CREEAZĂ SPAȚIU PENTRU STUDIUL FIGURII, ȘI-L ASOCIAZĂ REPREZENTĂRII INTERIORULUI INTIM.



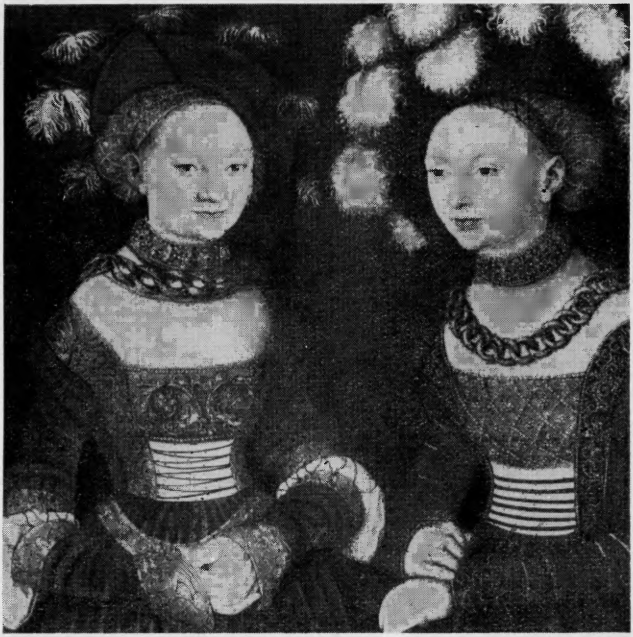
ALBRECHT DÜRER (1471—1528).
Autoportret.
Muzeul Luvru, Paris.
Clișeu Hachette.

NARCISISMUL LUI DÜRER SE COMPLACE ÎN ÎNFRUMUSEȚĂRI. PRIVIREA SA INTEROGHEAZĂ PROPRIA-I IMAGINE ÎNTR-O OGLINDĂ.



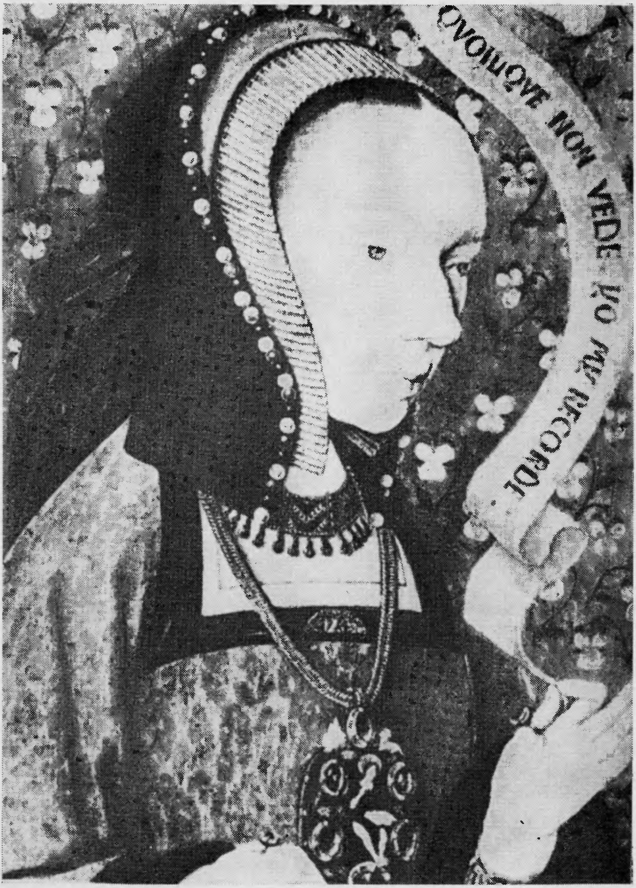
LUCAS CRANACH CEL BĂTRÎN (1472—1553).
Trei tinere femei, detaliu.
Kunsthistorisches Museum, Viena.
Clișeul muzeului.

CRANACH CAUTĂ, DE ASEMENEA, INSOLITUL. ÎMPODOBITE CA NIȘTE PĂPUȘI, TRATATE CA OBIECTE, FEMEILE SALE PREZINTĂ TOTUȘI UN CHIP DEOSEBIT DE EXPRESIV.



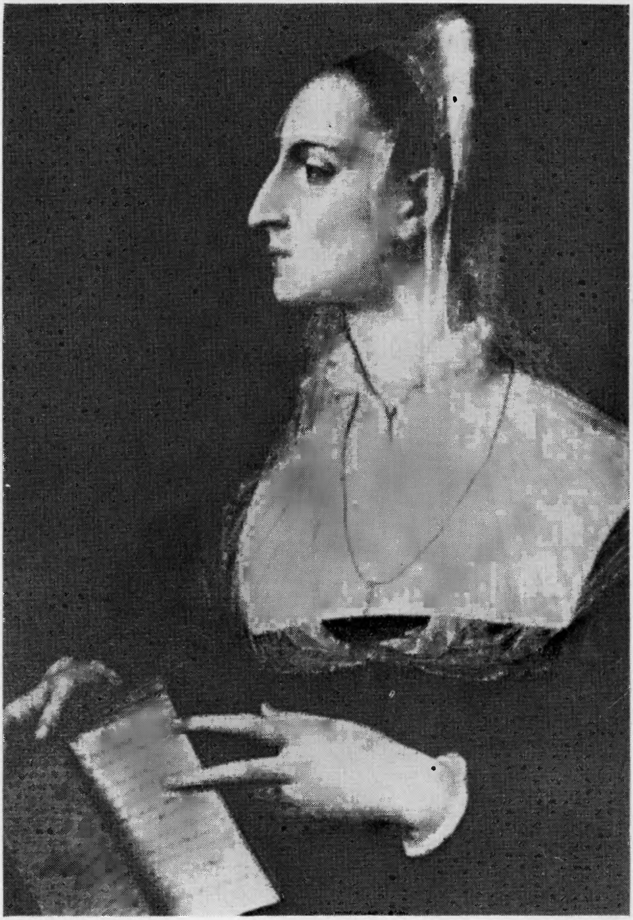
Atelierele de la curtea Franței,
către 1500.
Portretul unei necunoscute,
așa-zisa *Doamna cu panselele.*

PENTRU PRIMA DATĂ I SE RECUNOAȘTE UNEI FEMEI CALITATEA DE A FI INTELIGENTĂ ȘI DE A PUTEA GÎNDI, CA O COMPENSARE A LIPSEI DE FRUMUSEȚE.


QVOIQVE NON VEDE YO MY RECORDE

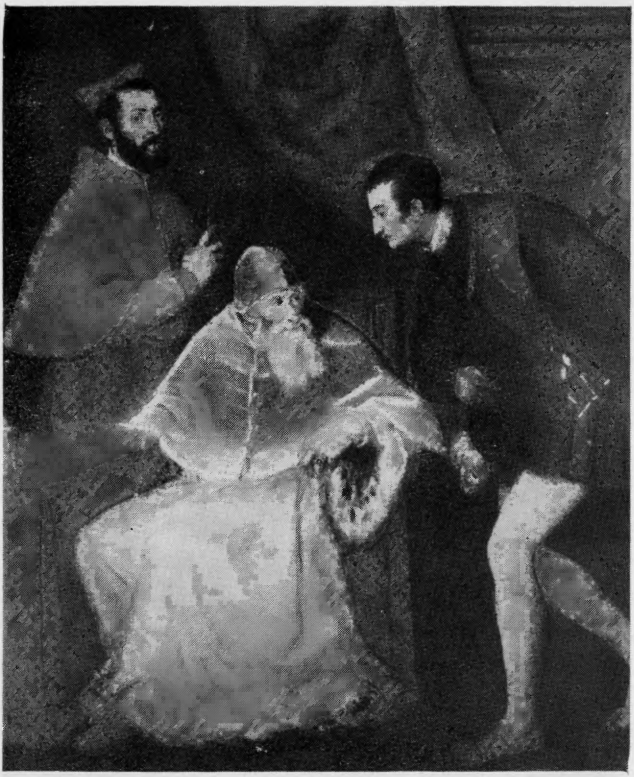
BRONZINO (1503—1572).
Laura Battiferri Ammanati.
Palazzo Vecchio, Florența.
Clișeu Alinari.

MANIERISMUL ATINGE ÎN ACEST CAZ O ADEVĂRATĂ CULME DE ECHILIBRU: STILIZAREA ȘI EXPRESIA PERSONALĂ ÎN LOC SĂ SE CONTRAZICĂ, SE COMPLETEAZĂ ȘI SE INTENSIFICĂ UNA PRIN CEALALTĂ.



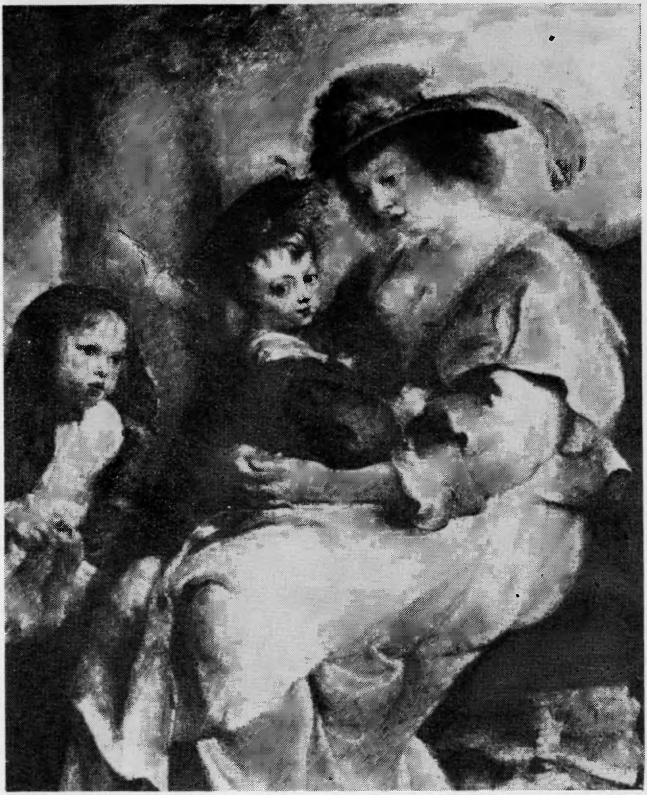
TIȚIAN (mort în 1576).
Paul al III-lea cu nepoții,
Alessando și Otavio Farnese,
către 1546. Muzeul din Neapole.
Clișeu Anderson.

ACEST PORTRET „DE FAMILIE“ REFLECTĂ CLIMATUL CORUPT CARE DOMNEȘTE ÎN SÎNUL BISERICII, FIIND, POATE INVOLUNTAR, O SATIRĂ A NEPOTISMULUI. RĂMÎNE DE VĂZUT DACĂ ESTE VORBA DE UN PORTRET DIRECT SAU, CONFORM PRACTICILOR CURENTE, DE O COMPOZIȚIE FĂCUTĂ DUPĂ ALTE PORTRETE, ÎN CARE CAZ PUNEREA ÎN SCENĂ TREBUIE ATRIBUITĂ ARTISTULUI.



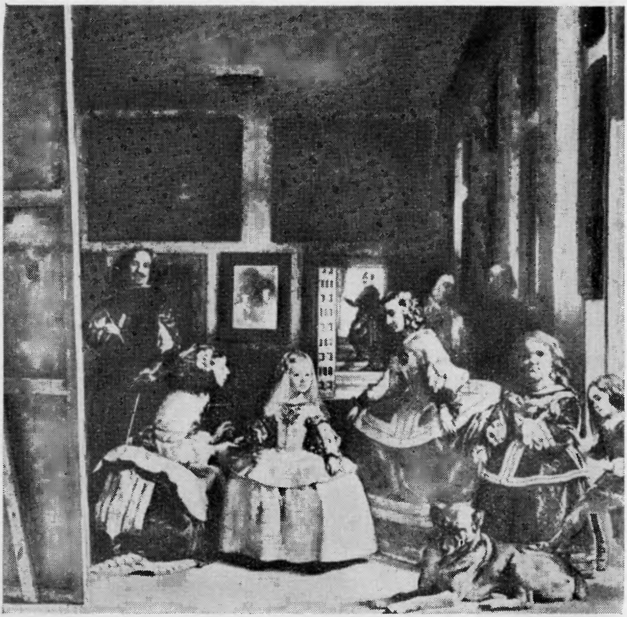
PIETER PAUL RUBENS (1577? —1640).
Hélène Fourment cu copiii săi,
către 1635—1638.
Muzeul Luvru, Paris.
Clișeu Hachette.

ȘI AICI ESTE VORBA TOT DE UN PORTRET DE FAMILIE, DAR FAMILIA, ÎNFĂȚIȘATĂ CU MULTĂ DUIOȘIE, ESTE CEA A PICTORULUI ÎNSUȘI. ARTISTUL SE AFIRMĂ DE ACEASTĂ DATĂ CA O PERSONALITATE EGALĂ CU PUTERNICII ZILEI CARE ÎI PLĂTESC COMENZILE.



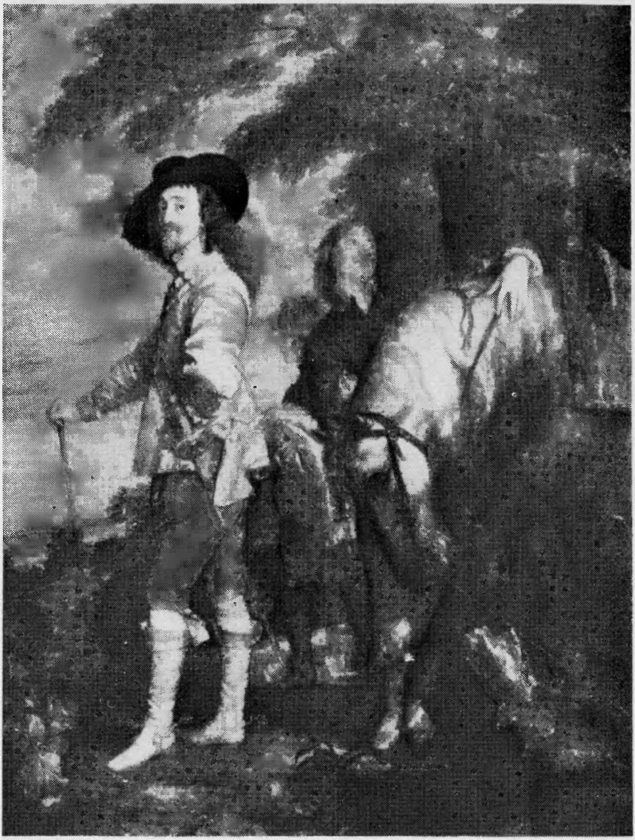
VELÁZQUEZ (1599—1660).
Meninele, 1656.
Muzeul Prado, Madrid.
Clișeu Hachette.

CÎT DESPRE VELÁZQUEZ, EL ȚINEA SĂ ARATE CĂ ESTE ADMIS ÎN INTIMITATEA REGILOR. AICI POATE FI VĂZUT PICTÎND UN TABLOU ÎN PREZENȚA INFANTEI ȘI A ÎNSOȚITOARELOR SALE. SOSIREA CUPLULUI REGAL, CARE SE VEDE REFLECTATĂ ÎN OGLINDA DE PE PERETELE DIN FUND, ÎNTRERUPE ȘEDINȚA.



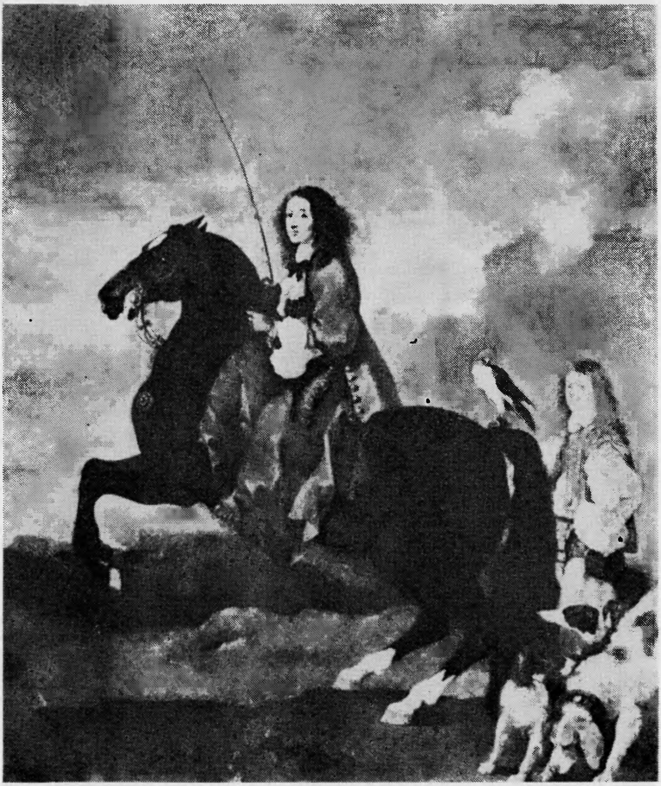
ANTON VAN DYCK (1599–1641).
Carol I, regele Angliei,
către 1635.
Muzeul Luvru, Paris.
Clișeu Hachette.

UN PORTRET DE CURTE DAR FĂRĂ CEREMONIAL. REGELE CAROL ESTE LA VÎNĂTOARE. SUPRIMAREA CARACTERULUI SOLEMN PERMITE O LIBERTATE A COMPOZIȚIEI ÎN CARE CENTRUL TRADIȚIONAL, PUNCT DE CONVERGENȚĂ AL PRIVIRILOR, DISPARE. ATÎT REGELE CÎT ȘI CALUL SÎNT ÎN PRIM PLAN. REUȘITĂ MAGISTRALĂ.

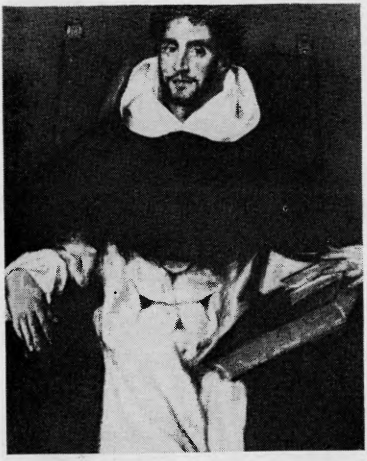


SEBASTIAN BOURDON (1616—1671).
Cristina a Suediei călare,
1653—1654.
Muzeul Prado, Madrid.
Clişeul muzeului.

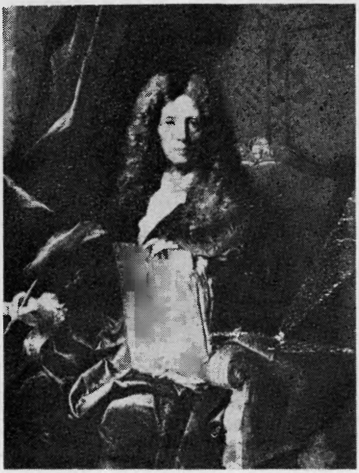
PICTURA DE MORAVURI AFECTEAZĂ ÎN ACEASTĂ PERIOADĂ CHIAR ŞI PORTRETUL REGAL. CA ÎNTREAGA SOCIETATE ARISTOCRATICĂ, CRISTINA A SUEDIEI CĂLĂREŞTE, LĂSÎNDU-SE ÎN VOIA DISTRACŢIILOR FANTEZISTE.



PORTRETUL NU MAI ESTE NUMAI APANAJUL REGILOR. FORȚA SPIRITUALĂ, MERITUL GENIULUI SÎNT DE ACUM ÎNAINTE CALITĂȚI SUFICIENTE PENTRU A-L PRETINDE.
DAR ELEGANȚA PREZENTĂRII APARE ÎN ACEST CAZ CU ATÎT MAI NECESARĂ.



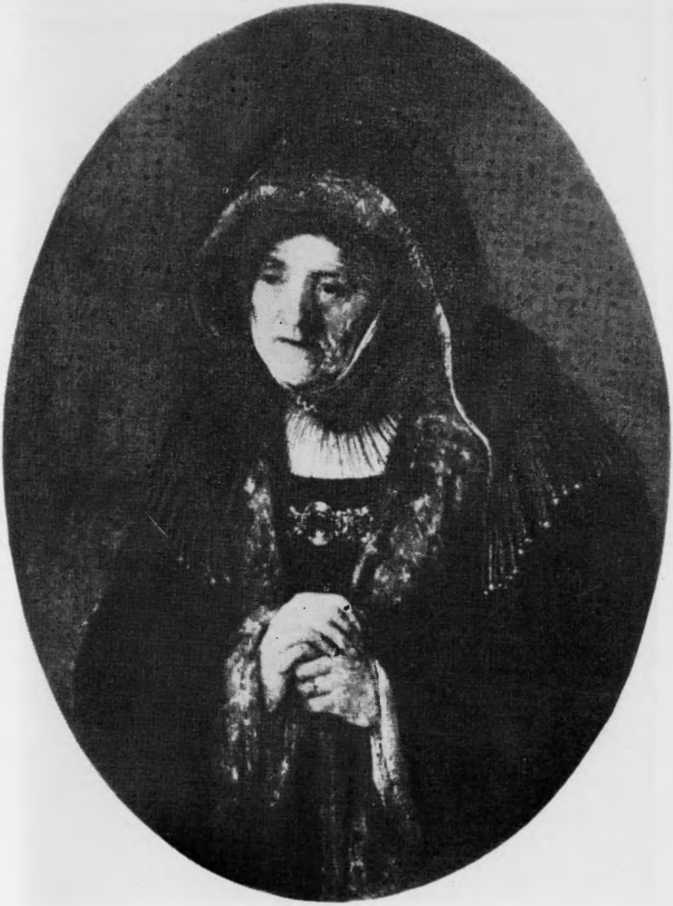
EL GRECO (1541 — 1614).
Călugărul Hortensio Felix Paravicino, 1609.
Muzeul de artă din Boston.
Clișeu I. Sweetser Fund.



HYACINTHE RIGAUD.
Portretul lui Mignard, 1691.
Castelul Versailles.
Clișeu Giraudon-Alinari.

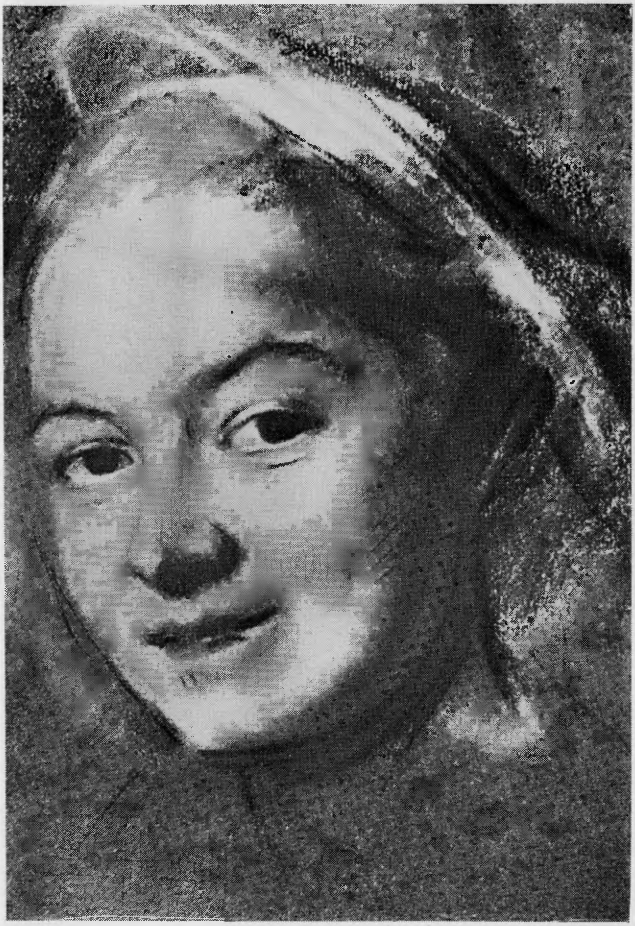
REMBRANDT VAN RIJN (1606—1663).
Portretul mamei artistului, 1639.
Muzeul din Viena.
Clișeul muzeului.

PENTRU REMBRANDT — DAR EL ESTE O EXCEPȚIE ÎN SECOLUL AL XVII-LEA — NUMAI O ÎNFĂȚIȘARE FRUMOASĂ NU POATE CONSTITUI MOTIVUL ALEGERII UNUI MODEL. O BĂTRÎNĂ ZBÎRCITĂ PREZINTĂ PENTRU EL TOT ATÎT INTERES CÎT ȘI O FEMEIE TÎNĂRĂ ȘI FRUMOASĂ. ȘI NU NUMAI PENTRU CĂ EA ESTE MAMA LUI.



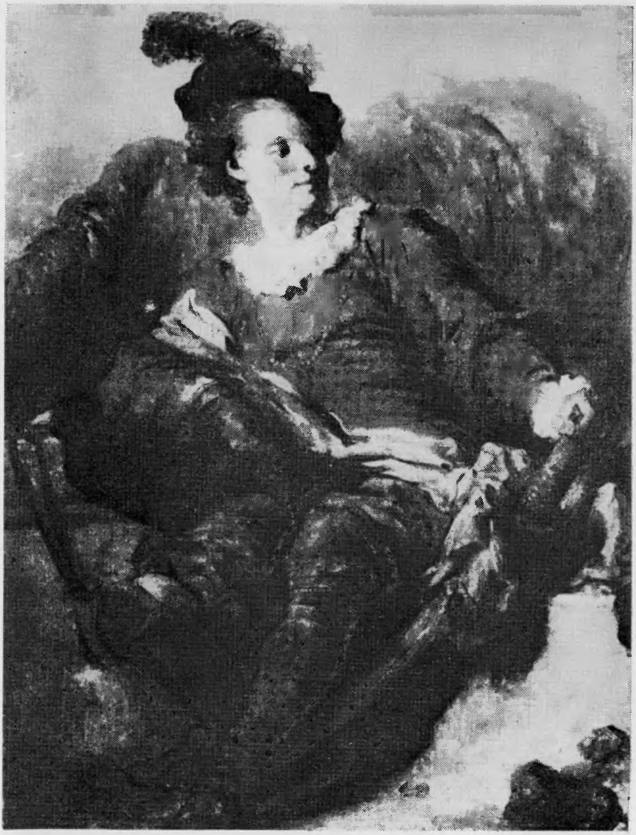
MAURICE QUENTIN DE LA TOUR (1704—1788).
Doamna Favart.
Muzeul Saint-Quentin.
Clișeu Bulloz.

PĂSTRÎND TRADIȚIA ȘCOLII DE LA FONTAINEBLEAU, ȘCOALA FRANCEZĂ A PORTRETULUI REVINE LA STUDIUL CHIPULUI, NUMAI EL ÎNLOCUIND INFORMAȚIILE PROCURATE DE ACCESORII ȘI ANTURAJ ASUPRA CONDIȚIEI PERSOANEI REPREZENTATE. STRĂLUCIND DE INTELIGENȚĂ, PLIN DE MALIȚIOZITATE, UN PORTRET CA ACESTA DESCHIDE CALEA SPECULAȚIILOR ROMANTICILOR ASUPRA SUFLETULUI OMENESC.



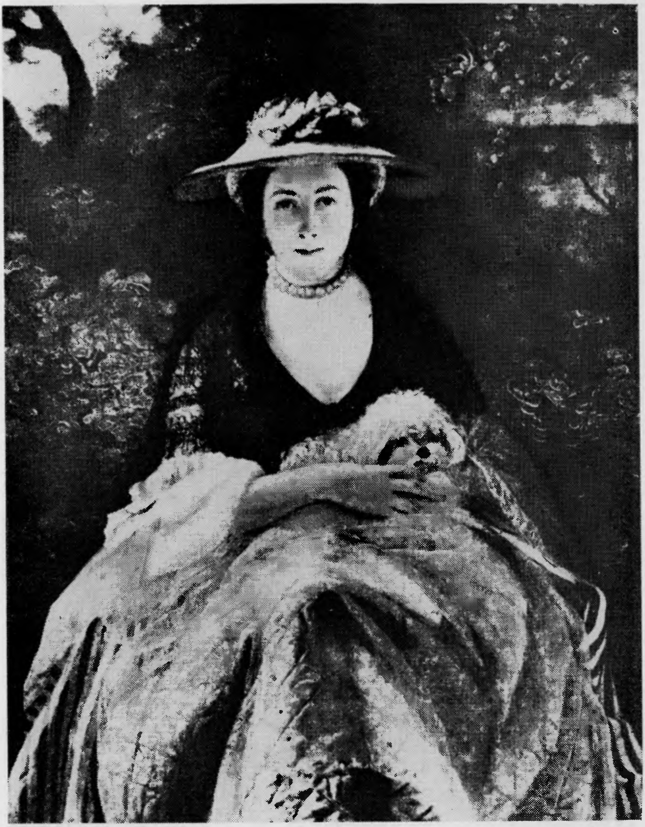
J. H. FRAGONARD.
Abatele de Saint-Non în costum spaniol
(schiţa tabloului din Barcelona),
către 1769. Colecţie particulară, Paris.
Clişeu Giraudon.

O GENIALĂ IMPROVIZAŢIE. TOTUL ESTE NUMAI CULOARE ŞI FRAGONARD ANUNŢĂ TEHNICA „MODERNĂ". SCRIITURA PENSULEI NU RĂSTOARNĂ TOTUŞI NICI FORMA, NICI VOLUMELE TRADIŢIONALE IAR OMUL RĂMÎNE UN PERSONAJ CU ROLUL ŞI ACTIVITATEA SA.



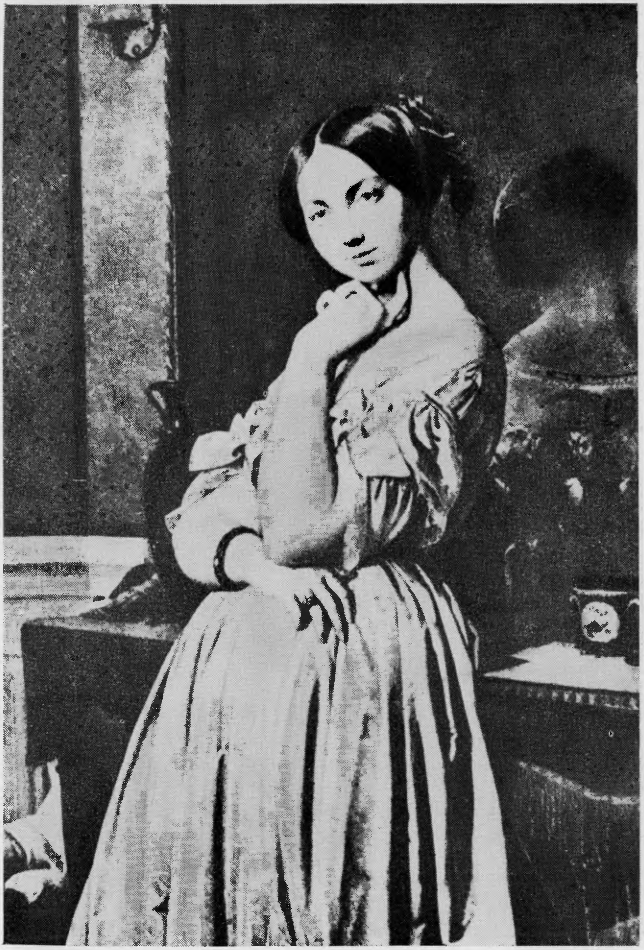
REYNOLDS.
Portretul lui Nelly O'Brien.
Colecția Wallace, Londra.
Clișeu Anderson.

ÎN LOC DE A SUGERA TRĂSĂTURILE, CULOAREA SUGEREAZĂ ÎN ACEST CAZ ATMOSFERA; SENSIBILĂ EVOCARE A AMBIANȚEI DIN SOCIETATEA OPULENTĂ A MERCANTILISMULUI BRITANIC AJUNS LA APOGEU. O PULBERE DE LUMINĂ PE O SCHEMĂ RĂMASĂ CLASICĂ.



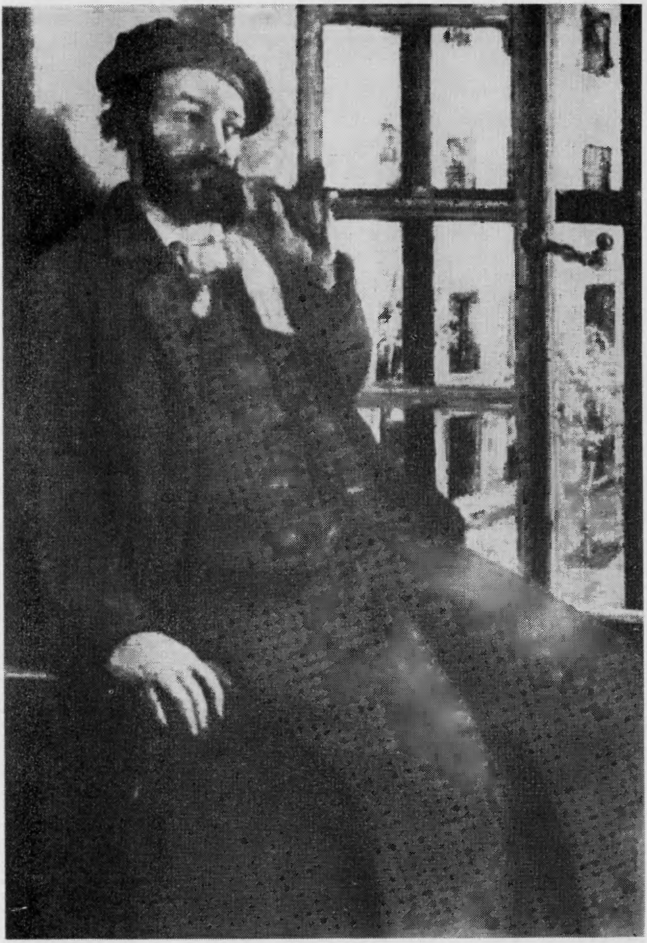
INGRES.
Portretul contesei de Haussonville, 1845.
Colecția Frick, New York.
Clișeu Hachette.

ÎN FRANȚA SOCIETATEA LEGITIMISTĂ, AJUNSĂ LA APOGEU, ÎNCEARCĂ SĂ ÎMPACE SPIRITUL MODERN CU TRADIȚIA. DAR VALORILE — COMPOZIȚIA ȘI GAMA CULORILOR — SÎNT MAI MULT ELEGANTE DECÎT MODERNE. LA INGRES GRIJA DE A NU BRUSCA, CI DE A CONCILIA PREVALEAZĂ ASUPRA VIZIUNII ȘI TEHNICII SALE ATÎT DE PERSONALE.



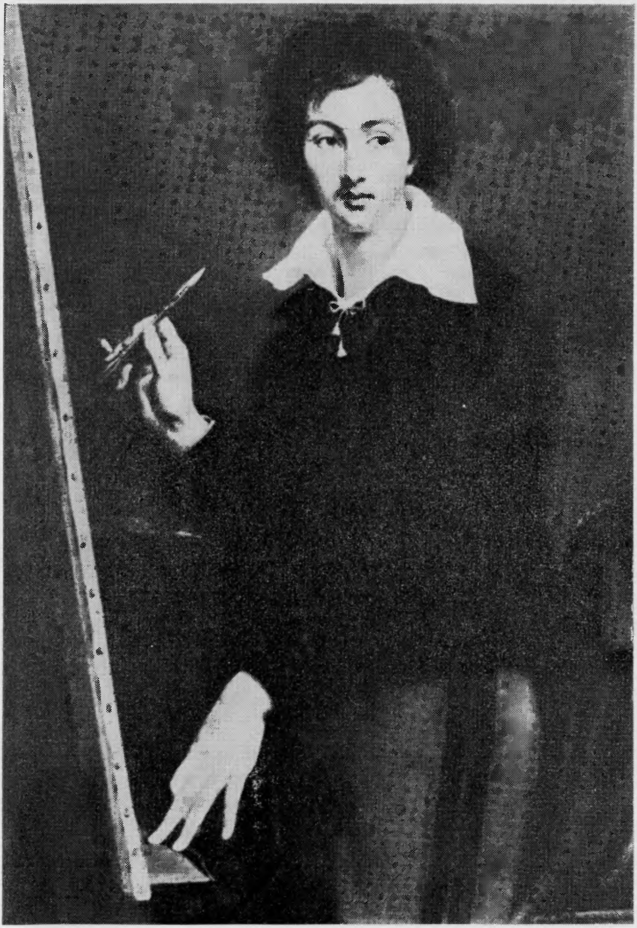
COURBET.
Autoportret.
Pe vremea detenției la Sainte-Pélagie, 1871.
Muzeul Courbet, Ornans.
Clișeu Bulloz.

IMAGINEA EMOȚIONANTĂ A DECĂDERII UNUI OM ȘI A UNEI SOCIETĂȚI. MAREA COTITURĂ A ISTORIEI ȘI ARTEI VII ARE LOC CĂTRE 1850. OAMENII SÎNT ZDROBIȚI DE FORȚELE PE CARE EI ÎNȘIȘI LE STÎRNISERĂ. ASISTĂM LA APARIȚIA UNUI NOU „REALISM".

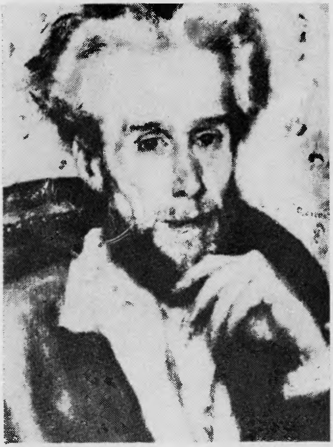


A. GROS.
Portretul lui Alcide de la Rivallière, 1819.
Muzeul Luvru, Paris.
Clișeu Archives photographiques.

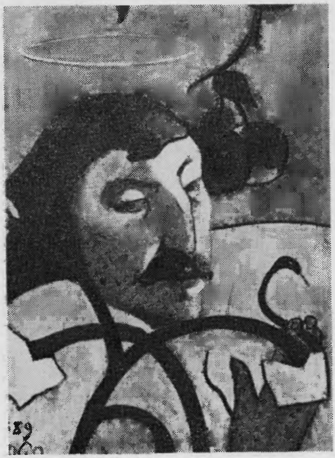
EVOLUȚIA INELUCTABILĂ A TEHNICILOR VA URMA CELEI A PRINCIPIILOR. NOI TIPURI UMANE VOR FIXA SPECULAȚIILE FIGURATIVE ALE EPOCII NOI. OMUL RESTAURAȚIEI VA FI PICTAT ÎN TEHNICĂ DAVIDIANĂ. OMUL REVOLUȚIILOR VA ADOPTA NOILE SISTEME.



PULVERIZAREA LUMINII, ÎNREGISTRATĂ DE TEHNICA ANALITICĂ A IMPRESIONISMULUI, ESTOMPEAZĂ FORMA FĂRĂ A O DISTRUGE CA SUB UN VĂL SUPERFICIAL. SIMBOLISMUL LUI GAUGUIN SE BAZEAZĂ PE REFUZUL PROFUNZIMILOR ILUZIONISTE; EL INTRODUCE ARABESCUL ŞI APLATUL, ADICĂ PROCEDEELE ARTEI MODERNE.



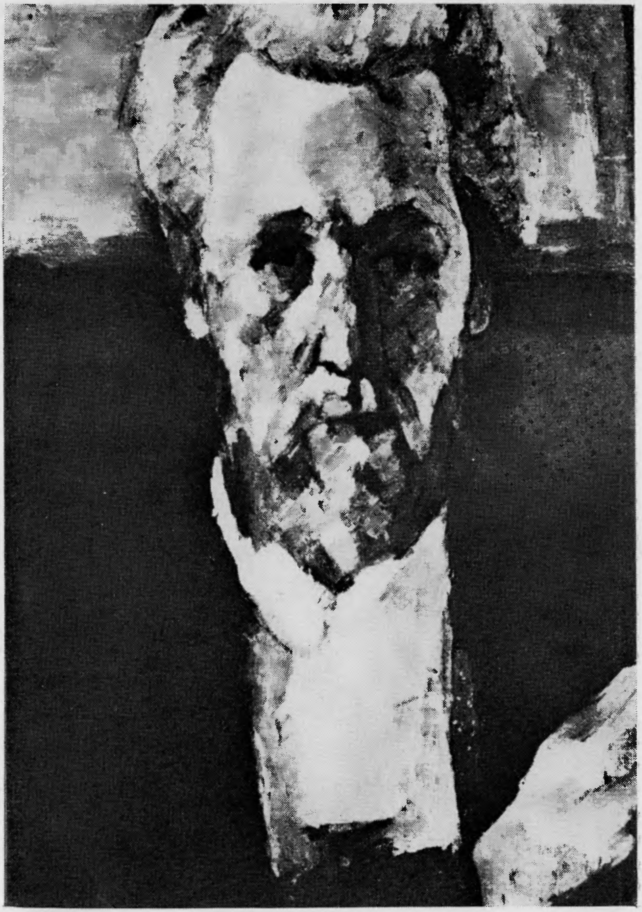
AUGUST RENOIR.
Portretul domnului Choquet, 1876.
Colecţia O. Reinhardt, Winterthur. ©SPADEM.



PAUL GAUGUIN.
Autoportret numit „*cu aureolă*“, 1889.
National Gallery of Art, Washington.
Colecţia Chester Dale.
Clişeul muzeului.

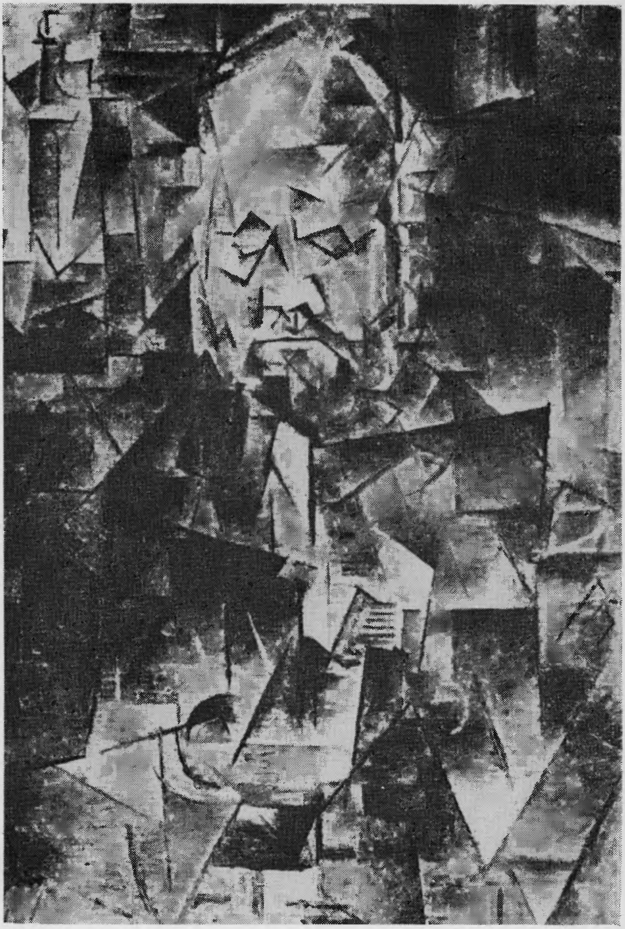
PAUL CÉZANNE.
Portretul domnului Choquet, 1882.
Colecție particulară, Paris.
Clișeu Bernheim. © SPADEM.

SPRE DEOSEBIRE DE GAUGUIN, CÉZANNE PĂSTREAZĂ TUȘA ÎN RELIEF, O ALTĂ FORMULĂ A ARTEI MODERNE. DE ACUM ÎNCOLO MAI INTERESANT NU MAI ESTE MODELUL, CI CONSTRUCȚIA PICTURALĂ CARE CREEAZĂ O ORDINE IMAGINARĂ.



PICASSO.
Portretul lui Ambroise Vollard, 1909—1910.
Muzeul Pușkin, Moscova.
Clișeu Giraudon. © by SPADEM.

COMBINÎND CĂUTĂRILE ASUPRA PLANURILOR ȘI LUMINII, RESPINGÎND ORICE ILUZIONISM AL VIZIUNII, CONSTRUIND OPERA ÎN FUNCȚIE DE REPREZENTĂRILE SENSIRILE ALE ARTISTULUI, CUBISMUL ESTE REZULTATUL UNEI DUBLE SPECULAȚII, ȘI ANUME A IMPRESIONISMULUI ȘI A LUI GAUGUIN. OPERA PICTATĂ ÎȘI CUCEREȘTE AUTONOMIA FĂCÎND APROAPE TOTALĂ ABSTRACȚIE DE SUBIECT ȘI CHIAR DE OM.



Biblioteca de artă

93

Biografii. Memorii. Eseuri.

portretul

Portretul poate să existe numai atunci cînd, în mod conștient, artistul distinge între interesul pe care-l resimte pentru propriile sale percepții și o intenție cu totul deliberată de a ne face sensibilă aparența unei alte individualități decît a sa. Cînd un artist creează figuri printre celelalte semne din domeniul formelor capricioase ale imaginației sale, el nu face portrete. Portretul implică o reflecție asupra situației omului într-o societate și nu asupra poziției unui artist în raport cu universul.

PIERRE FRANCASTEL

Lei 9